أحمد عبد المعطى حجازى

# اختــلاف الــرأى ..

من الطبيعى أن يختلف بعض القرأء مع بعض الآراء التى تنشر فى هـذه المجلة ، ومن الطبيعى أيضا أن يختلف كتاب المجلة وشعراؤها بعضهم عن بعض ، وبعضهم مع بعض ، ولهذا لم أفاجأ حين رأيت قراء يكتبـون لى معبرين عن رأيهم فى بعض المقالات ، بل سرنى هذا ، كما سرنى أن يقرأ بعض الكتاب مقالات لزملائهم فيرون أنهم مختلفون . هل تكون مفاجأة للقراء والكتاب معا إذا قلت إننى أختلف أيضا مع بعض الآراء التى أنشرها ؟ لا أظن ، لأن هذه المجلة لا تعبـر عن تيار فكرى واحد ، بل هى منبر لكل التيارات الحية فى ثقافتنا المعاصرة ، ولهذا دعونـا للكتابـة فيها كتابا ينتمون لمختلف الاتجاهات ، وأعلنا أن كل كلمة تنشر فى المجلة تعبر عن رأى صاحبها وحده .

لقد أثارت مقالة الدكتور فؤاد زكريا « مرثية للتنوير » مناقشات واسعة دارت حول نقاط ثلاث ، أولاها : ماذا يكون موقفنا حين يدخل الطاغية العربى حربا مع قوى أجنبية لها أطماعها الخاصة فى بلادنا ، هل نقف مع الطغيان أم نقف مع الأطماع الأجنبية ؟ والثانية ما يتوقعه الدكتور فؤاد من آثار سلبية ستلحق الكيان الاسرائيلى نتيجة لاتفاق المعسكرين الشرقى والغربى ، والأخيرة ما يراه من أن تصفيق بعض طلاب الجامعة المصريين للطاغية العراقى دليل على فشل حركة التنوير .

وأنا لست متأكدا من أن الدكتور فؤاد زكريا يقصد المعانى التى فهمها بعض القراء من مقالته ، وفى اعتقادى أنه ينبهنا إلى مسألتين : أن الطغيان دمار ، وكونه عربيا لا يشفع له . وأن العالم يتغير ، فعلينا أن نراجع مواقفنا من القوى المؤثرة فيه ، وأن نستثمر التطورات الدولية الجديدة لخدمة قضايانا العادلة .

لكنى لا أغلق بهذا باب المناقشة ، فالطغيان الذى يمثله نظام عشائرى لا يختلف عن الطغيان الذى يمثله حزب فاشى ، والذين اعترضوا على تدمير العراق لم يكونوا كلهم مع صدام حسين .

ومع هذا فهناك مبدأ عام نتفق فيه جميعا ، وهو مبدأ الابداع الذى نتمثله ربيعا روحيا وعقليا شاملا يخرج الثقافة العربية من جمودها وتهافتها وعزلتها ، ويشجعها على اقتحام الآفاق الواسعة المجهولة ، ويبلور خصوصيتها القومية ، ويؤاخى بينها وبين ثقافات الدنيا من خلال العمل الدائب والتجربة الكاشفة والحوار الخلاق .

لكن اتفاقنا حول هذا المبدأ لا يمنعنا من أن نختلف . بل إن هذا الاتفاق هو الذى يحتم سلوك الطرق المتعددة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقالة أخرى أثارت بعض التعليقات ، وهى مقالة الأستاذ سامى خشبة « لويس عوض ومسألة الجهل بالثقافة العربية » .

لقد صدم هذا العنوان كثيرا من القراء ، ولهم الحق ، فالدكتور لويس عوض قيمة كبرى فى حياتنا الثقافية ، وهذا ما اعترف به صاحب المقالة الذى أراد مع هذا أن يقول إن قيمة الرجل لا تمنع من نقده ، بل إن الحاجة إلى النقد تزداد كلما كان المنقود أعظم خطرا وأشد تأثيرا .

غير أن هناك من يرى أن ملحوظات الأستاذ سامى خشبة لا تبرر عنوانه العنيف ، فهى تدور كلها حول مسائل تحتمل أكثر من رأى ، ولاتبرر لأحد أن يتهم الآخر بالجهل لأنه يخالفه .

مثلا ، الأستاذ سامى خشبة يستنتج من مقدمة الدكتور لويس عوض لديوانه « بلوتولاند » أنه لا يعرف العروض العربى ، ولا عمود الشعر القديم . لكننا نستطيع هنا أن نتساءل : هل كانت هذه المقدمة دراسة علمية أم أنها بيان شعرى يبرر النبرة الخطابية التى سيطرت عليه ؟ إن بيانات المستقبليين والسورياليين مليئة بالشعارات التى يطالبون فيها بتدمير اللغة ، واشعال الحرائق فى العالم القديم ، واخراج الألسنة للتقاليد البالية ، فهل نعتبر هؤلاء جهلاء ؟

والأستاذ سامى يقول إن الدكتور لويس اعتمد فى دراسته عن المعرى على كتابات طه حسين ، وهذا صحيح ، لكن يؤكد أنه لم يقرأ غيرها ، وهذا يحتاج إلى اثبات .

والأمر كذلك حول ما ذهب إليه الدكتور لويس فى دراسته عن الملاحم العربية وأصولها المصرية واليونانية ، وفى كتابه « مقدمة فى فقه اللغة العربية » الذى أرجع فيه اللغة العربية إلى أصول هندو ـ أوربية . إن أحدا لا يستطيع أن يزعم أن النتائج التى انتهى إليها الدكتور لويس عوض فى هذه الدراسات صحيحة كلها ، لكن مناقشته شىء ، واتهامه بالجهل شىء آخر .

إننا نرحب بكل كلمة أخرى تقال فى هذا الموضوع أو سواه ، ولا نلتزم فى النشر إلا بشرطين : روح الأسرة ، والمستوى . وكل شىء بعدهما مباح .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحـــى حقـــى

# معـــاتبـــات

## عن الأزهـــــــر

حدثتك ـ ونحن نقفز معا ـ أن محمد على أدخل بمساعدة الفرنسيين بعض الفنون الحديثة إلى مصر ، وكان من المأمول أن تدخل هذه الفنون الأزهر ، ولكن محمد على ـ وهذا يوم من أحلك أيام مصر ـ هوى ببلطته على الشجرة فقسمها قسمين : قسم أفندية وقسم معممين ، وظل ذلك إلى الآن ، وإن كان قد خف بعض الشىء ، وسبب ذلك علاقة محمد على بالأزهر ، ويقال إن الأزهر رفض إدخال هذه الفنون وأدار ظهره لمحمد على ؛ وهذه مسألة تحتاج إلى بحث ؛ لأننا من تاريخ الجبرتى وأبيه الشيخ حسن نعلم أن الأزهر كان قد بدأ يتقبل بعض العلوم كالهندسة والفلك .

ولكن محمد على لم يرد الصبر أو الانتظار أوحتى إغراء الأزهر أو شراءه . كما كان يفعل ، بل صرف نظره عنه وبدأ ينشىء المدارس الحديثة المطربشة . ومن الآثار التى تحز فى نفسى أنه نشأ منذ ذلك الحين تعبير « الفقهنة » فى المجتمع المصرى ، وتحول الفقيه إلى سخرية ، وزادت وسائل التسلية عندنا استهزاء به . إننى أتحسر على مجموعة كبيرة من الشباب الذى تعلم فى الأزهر بجهد كبير ، وحرم من التمتع بأنواع الفنون كارتياد الحفلات الموسيقية مثلا ، وانفصل عن الحركة الفنية فى مصر .

وأنا من المعتزين جداً بالأزهر ، وفى كل جامعة أجنبية أذهب إليها لابد أن أتحدث عن الأزهر وأقول لهم : ماذا تظنون ؟ كان عندنا منذ ألف عام جامعة لها باب إذا دقت عليه يد،يسأل الطارق سؤالا واحداً : هل تحفظ شيئا من القرآن ؟ فإذا قال نعم فتح له الباب وقيل ادخل .. ستجد المسكن والطعام وأمامك صحن الجامع . أنت الذى تختار مدرسك ، لا يفرض عليك كما هو الحال عندهم ، بل أكثر من ذلك : أنت الذى تختار موعد امتحانك ، لأننى يوم الامتحان قد أكون مريضاً . كان من حق الطالب فى الأزهر

أن يظل طالبا حتى تنبت له لحية طويلة بيضاء ، ثم يتقدم للامتحان ، كانت للأزهر حرمة ، فلم يكن البوليس يستطيع دخوله ، حتى قال الجبرتى إن مزيفى النقود كانوا يقيمون بالأزهر ، وكانت علاقة التلميذ بأستاذه علاقة حميمة ، كان التلميذ يذهب إلى بيت الأستاذ فى أى وقت ويعامل كأنه ابنه ، وكانت للعلماء حرمة .

واردت أن أعرف أخيراً هل كان من حق الوالى أن يعزل شيخ الأزهر ؟ لم اهتد إلى جواب ، ولكنى قرأت أن بعض الولاة كان يكتفى بأن يشيح بوجهه عن شيخ الأزهر يوم التشريفة ، فيقدم شيخ الأزهر استقالته .

خلاصة القول أن الأزهر كان مشروعاً قومياً احتضنه الشعب وحنا عليه وأوقف له الأوقاف ، وكان هناك اتصال وثيق بين المؤسسة التعليمية فى الأزهر والمجتمع المصرى ، وانظر إلى المدارس الحديثة الآن ، لها نظام لا نستطيع أن نقول إن الشعب المصرى يحتضنه . وانظر إلى سماحة الأزهر ، كان يدرس المذاهب الأربعة ، وهذا من أعجب عجائب الإسلام ؛ حيث ترك للقاضى حرية التصرف ، فله أن يحكم بأحد المذاهب ، لايفرض عليه مذهب بعينه ، إلى أن جاء الأتراك ورأوا أن أبا حنيفة يجيز أن يكون الامام غير عربى ، فاختصوا المذهب الحنفى بعنايتهم ، وتبعتهم فى ذلك الحكومة المصريةبعد ذلك ؛ فلم تكن تختار قضاة المحاكم إلا من أصحاب المذهب الحنفى . ومع ذلك فهذا الإغراء للمذهب الحنفى لم يمنع أن يكون هناك الحنابلة والشافعية والمالكية .

أنا أعد اليوم الذى فصل فيه محمد على بين الأزهر والتعليم الآخر يوما حزينا بالنسبة لى ، وأقول للشباب يجب أن تشعروا بهذا الحزن وتفهموا معنى القهقهة قبل أن تسخروا .

## عن الشعر :

نوع آخر من الثرثرة والقفز . ساورتنى فى شيخوختى بعض الأفكار لم انتبه لها من قبل - وكلامى هنا عن الشعر - فإننى رأيت كأنما لأول مرة أن الشعر حبل مجدول من خيطين ؛ واحد أسميه عبقرية اللغة العربية ، وآخر أسميه عبقرية لغة الشاعر . والأصل أن عبقرية الشاعر تنفذ من خلال عبقرية اللغة ، ولكن هذا النفاذ فيه ثنائية ، فهما خيطان مجدولان لا ينفصمان . وفى مجال النقد التجريبى كان بينى وبين أخى موسى تبادل لقصائد ليست معروفة جيداً من الشعر الجاهلى ، وكان يحذف الروى ويقول لى أرنا معرفتك . فأجد أننى لو نجحت بمقدار خمسين أو ستين بالمائة فى معرفة الروى أكون قد عرفت أن الذى تغلب على هذا الشاعر هو خيط عبقرية اللغة ، أما إذا وصلت فقط إلى ١٠ أو ٢٠ بالمائة فإننى أدرك أن هذه هى عبقرية الشاعر ، وأنا أتمنى أن يخوض نقد الشعر فى هذه المسائل ، ويرى كيف تتسق اللغة وسليقة الشاعر .

أظن أنه فى وقت من الأوقات نقلـوا عن الغرب أن أحد الأساتذة كان يعطى لتلاميذه قصائد حذف منها اسم الشاعر ، وسألهم رأيهم فى الشعر ، فكانت آراؤهم تختلف اختلافاً كبيراً ؛ حيث يعجبون بشاعر مغمور ، ويستخفون بآخر مشهور ، وليتنا نجد فى جامعاتنا هذا النوع من النقد الذى خضته مع أخى موسى ، وخاضه الأستاذ الأجنبى مع تلاميذه .

إننى أرى هنا أيضا أن نقد الشعر لابـد أن يعلم المقدرة على التذوق ، وأظن أن الشعر القديم لم يأخذ حقه من الدرس لتعميق هذا التذوق ، وأضرب مثلا بالقصيدة الرائية لعمر بن أبى ربيعة ؛ فالشاعر يتحدث عن الرحلة والخيمة ولقائه بالحبيبة ، وكيف أفلت من المراقبة وخرج من عند حبيبته وكان يمكن أن تنتهى القصيدة هنا .. ولكن فى الأبيات الأربعة الأخيرة قال إنه رجع إلى راحلته وسقاها الماء فى خفه ، حيث دلاّه إلى البئر .. وكأنه يقول لنا إن كل ما مر قبل هذه الأبيات كان شيئا عابـراً ، أما التجـربة الحقيقية فهى هذه ، الصحراء والماء وهذه الراحلة .

وهناك أفكار أخرى ساورتنى فى الشيخوخة أحدثك عنها فى العدد القادم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

# الريـــــاح

رُبَّما لمْ تَزَلْ تلكم الأرضُ
تَسْكُنُ صُورَتَها الفلكيَّةَ
لكنَّ شيئاً عَلى سَطحها قدْ تَكَسَّرْ
رُبَّما ظلَّ بُسْتَان صيفكَ أَبْيضَ فى الصَّيْف
لكنَّ بَرق العواصف خلفَ سِيَاجِكَ أحْمر
رُبَّما كانَ طقْسُكَ نَاراً مَجوُسيَّةً
فى شتَاء النُّعاس الذى لا يُفسَرْ
رُبَّما كُنُتَ أصْغى ممَّا رأت فيكَ
تلك النبُوءاتُ أوْ كنتَ أكبرْ
غيْر أنَّكَ تَجهلُ أنَّكَ شاهدُ عَصْر عَتيق

وَأَنَّ نَيَازك منْ بشر تتحدَّى السَّماء
وَأَنَّ مدَارَ النجوم تَغيَّرْ !!
هَا قَد انطفأتْ شُرُفَاتُ السِّنين ..
المشُعةُ بالسِّحْر واللؤْلؤ الأزَليِّ
وَأسدَل قَصْرُ الملائكة المنشدينَ سَتائرَهُ
وَكأنَّ يداً ضَخْمةً ، نسَجَتْ أفقاً منْ شَرَايينها

فى الفضاء السَّديمى
هَا قَدْ تَدَاخَلَتْ اللغَةُ المستَحيلةُ
فى جَدَل الشمس والظلمات
كأنَّ أصابعَ منْ ذَهَبٍ ، تتلمَّسُ عبر ثقوب التَّضَاريس

إيقَاعَهَا
تلْكُمُ الكائنَاتُ التى تَتضوَّعُ فى صمتها
لَمْ تُغَادرْ بكارَتَها فى الصَّباح
ولم يَهْبط الثلْجُ بَعْد !!!

فأيةُ مُعْجزَة فى يَدَيك
وَأَيَّةُ عَاصفَة فى مَدَاركْ

إنّى رَأيتُ سقُوطَ الإله الذى
كانَ فى بُوخَارسْت
كَما لوْ هَوَى بُرْجُ إيفلَ فى ذَات يوْمٍ
كما لو طغى نَهّر السِّين ، فوق حَوائط بَاريس
كان حَريقُ الإله الذى مَاتَ فى بُوخَارسْت عَظيماً

وكانَ الرَّمَادُ عظيما

وسَال دَمٌ باردٌ فى التُّراب
وَأوُصدَ بَابْ
وَوُوُرِبَ بَابْ !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولَكنَّ ثَمةَ فى بُوخَارسْتٍ بلاَدى أَنَا
لا تَزوُلُ الطَّواغيت !
آلهَةٌ تشركُ الله فى خَلْقهِ
فهَىَ ليْسَتْ تَشيخُ وَليْسَتْ تمُوت

وَقَائمةٌ هىَ باسم القَضيَّه
وَأنظَمة الخُطب المنبْرَّيه

وحَاملةٌ هى شمس الرِّساله

وخَاتم سرِّ جَلال الجلالَهْ

وَقادرَةٌ هى ، تَمْسخُ رُوح الجمال

وَلا تَعْرفُ الحقَّ

أو تَعرفُ العَدْلَ

أو تعْرفُ الإستقالهْ !!

وَفى بُوخَارسْت بلادىَ

أزْمنةٌ تكنزُ الفَقْرَ خَلْفَ خَزائنها

وسكُونُ جَريحْ

وَأشْباحُ مَوْتى منَ الجُوع

تَخْضرُّ سيقانُهم فى الرِّمال

وتيبس ثم تَقيحْ

وَمَجدٌ منَ الكبريَاء الذَّليلة

والكذب العربىِّ الفصيحْ

« كأنَّكَ لَمْ تأت إلا لكى تُشْعلَ النار

فى حَطب الشَّرق وَحْدَكَ

فى حَطَب الشَّرْق وَحْدَكَ تأتى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وَشَمْسُكَ زيْتُونَةٌ
والبَنفسَجُ إكليل غارك
وَلا شىء فى كتُبِ الرَّمْل غيْرُ قرارِكِ

إنِّى رَأيتُ رجَالاً
بَنَوْا منْ حجارة تَاريخهم وَطناً
فوقْ حَائط برلين وَانحفَروا فيه
ثَمَّ تَواروا وَرَاء السِّنين
لكى لا يُنَكِّسَ رَايتَهُ المجْدُ يَوْماً
على قُببِ الميتينْ
وكى لا تدُورَ على الأرْض
نَافُورَةُ الدَّم والياسمين !

وَفى بُوخارسْت التى سَكَبتْ روحَها فيكَ
وَازدهَرَتْ فى نُقُوش إزارك
فى بُوخَارسْت انتظارك
سَمَاءٌ تكَادُ تَسيلُ احمرَاراً
وَأيدٍ مُقوَّسةٌ تتعانَقُ خَلْفَ الغُيُومْ
وَآجُرَّةٌ منْ تُراب النُّجوم
تَظلُّ تُبَعْثرهَا الريح
خَلْفَ مَدَارِكْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

# لويس عوض ...

# ناقدا للشعر

« اما الشعر فله دائما ركن دافىء فى قلبى »
لويس عوض

« دراسات فى أدبنا الحديث صـ ٧ . دار المعرفة ١٩٦١ »

منذ ما يقرب من خمسين عاما ، كان لقائى الأول بلويس عوض أستاذاً معلماً وصديقاً حميماً . وطوال هذه السنوات الخمسين لم ينقطع لقائى به ، وخاصة فى اللحظات الكبيرة من تاريخ الثقافة المصرية ، بل من تاريخ مصر السياسى كذلك ، وكانت المرة اليتيمة ــ وما ابلغ هذه الكلمة فى هذا المقام ــ التى لم اتمكن فيها من لقائه هى لحظة وفاته . حرمتنى سفرة خارج مصر من لحظة « اللقاء ــ الوداع » الأخير .

كان الشعر أولا ، ثم كانت الموسيقى الكلاسيكية ثانيا هى مواعيدنا الأولى التى اتصلت ولم تنقطع أبداً . ثم توالت المواعيد الأخرى وتعاظمت وتنوعت وتداخلت فيها كل همومنا السياسية والاجتماعية والثقافية .

فى البداية ، كان لويس عوض يمثل طرف صراع يحتدم فى فكرى مع طرف آخر يمثله عبد الرحمن بدوى . كنت آنذاك وجوديا نيتشويا هيجليا مغرقاً فى المثالية ، أجد فى عبد الرحمن بدوى تجسيداً حيا لشطحاتى الفكرية . على أنى كنت التقى بلويس عوض بوجدان وطنى خالص فى غمرة النضالات السياسية التى كانت تحتدم بها الجامعة فى بداية الأربعينات ضد الاحتلال البريطانى والتواطؤ الملكى معه . وفى غمرة هذه النضالات أخذ يتحول وجدانى من الوطنية العاطفية إلى الاشتراكية العلمية وازداد اقترابا من لويس عوض . ثم سرعان ما انجرفتُ معه فى مسيرة واحدة بقية العمر كله رغم ماتكشف بيننا بعد ذلك من اختلاف فكرى فى إطار هذه المسيرة الواحدة .

ما أكثر اللقاءات والمواعيد فى هذه المسيرة الطويلة . وتلمع فى ذاكرتى بعض هذه اللقاءات والمواعيد الدالّة :

● أتذكر لقاءنا فى بيته وسط القاهرة ونحن نختار مرشحى كليتنا ـ كلية الآداب ـ جامعة القاهرة [ فؤاد الأول آنذاك ] فى لجنة الطلبة والعمال عام ١٩٤٦ ، وليصبح هذا اللقاء نقطة بداية للقاءات وحوارات مع كوكبة تتسع لطلائع واعدة من المثقفين المصريين ، حول هموم سياسية وفكرية وأدبية ، فتبرز نقاط اتفاق ونقاط اختلاف ، وتتخلق مرحلة جديدة فى حياة الثقافة المصرية .

وأتذكر لقاءنا ونحن نخرج سويا صيف عام ١٩٥٤ من كلية الآداب بعد أن أبلغنا عميد الكلية الدكتور يحيى الخشاب ـ وهو يتفطر حزنا ـ بقرار مجلس قيادة الثورة بفصلنا من هيئة التدريس ، لويس عوض من قسم اللغة الانجليزية وأنا من قسم الفلسفة ، الذى كنت قد عُيِّنت فيه منذ بضعة أشهر فقط ، ومازلت اذكر هذه الطريق الطويلة التى قطعناها سويا من مبنى كلية الآداب إلى ميدان الجيزة قبل أن نفترق ونحن نتساءل :إلى أين الجامعة ؟ إلى أين مصر ؟.

● وأذكر لقاءنا عام ١٩٥٧ فى حى شبرا فى المعركة الانتخابية آنذاك ، هو مرشح فى دائرة ، وأنا مرشح فى دائرة مجاورة . ولكل منا برنامجه الانتخابى . نتفق فى محبة الإنسان والحرية والاستقلال والتقدم . ونختلف فى وسائل تحقيق ذلك . لم ينجح أحدنا فى هذه الانتخابات . فقد أُغلقت دائرتى على مرشح فرضته الدولة ، ولا أذكر ماذا حدث بالنسبة للويس عوض فى دائرته .

● ثم أتذكر لقاءنا فى معتقل « أوردى ليمان أبى زعبل » فى أوائل الستينات أتذكر لقاءنا حُفاةً شبه عُراة فى بطن جبل أبى زعبل بالقرب من منطقة تفجير الديناميت . عندما كان يبتعد عنا الضباط والحراس ، ويخفت العمل الشاق ، فنواصل حوارنا الأدبى والثقافى والفلسفى والسياسى الذى نتخطفه تخطفا . وأسأله ذات يوم : كيف خلاصنا من هذه المحنة ؟ وينظر إلى السماء فى ورع صادق ويجيبنى بالفرنسية : ننتظر اللطف الإلهى .

● ثم أتذكر لقاءنا بعد ذلك فى وزارة الثقافة مشاركين فى تحقيق المشروعات الثقافية المجيدة التى كان يقودها ـ بكفاءة عالية وحماس شديد ـ د . ثروت عكاشة ، فى السنوات الأخيرة من الستينات ، وأتذكر الدور الكبير الذى كان يقوم به لويس عوض فى هذه المشروعات فى مجالاتها المختلفة . أتذكر اتفاقنا حول مشروع الأعمال الكاملة لكل أدبائنا المصريين والعرب ، هذا المشروع الذى لم ير النور للأسف ، إلا ترجمة الأعمال الكاملة لدستيو فسكى بقلم د . سامى الدروبى . وأتذكر تخطيطنا المشترك للمسرح ، وأتذكر وأتذكر ....

وتتواصل بعد ذلك الأعمال المشتركة ، واللقاءات المشتركة فى محاضرات وندوات ومعارض فنية وحفلات موسيقية أو مساجلات نقدية داخل مصر وخارجها . ثم تختلف الملابسات السياسية والاجتماعية . تختلف مصر عبد الناصر عن مصر السادات عن مصر مبارك . ونلتقى لنتبادل الهموم الفكرية والسياسية ونتفق ونختلف ولكن تظل بيننا دائما المودة ، كما تظل أستاذيته وإنسانيته ورهافة حسه الفنان ، واستنارته العقلانية وصرامته الأخلاقية وموسوعيته الثقافية وقدراته الابداعية وتواضعه الجم الجميل ، وتظل - رغم غيبته عنا - كنوزا غالية باقية فى تراثنا الثقافى المعاصر

وعندما أجلس اليوم لأكتب عن لويس عوض بعد حرمانى من المشاركة فى توديعه ، أتأمل المسيرة الثقافية له وأحاول أن أرتفع من تفاصيل هذه المسيرة الطويلة الجليلة العميقة المتعددة ، الأنحاء ، إلى ما يمكن إن يمثل جوهرها أو آليتها ورافعتها الأساسية . أن خارطة لويس عوض الثقافية تمتد من فقه اللغة إلى التحليل التاريخى للفكر المصرى ، إلى الدراسات الأدبية المقارنة ، إلى النقد الأدبى والفنى ، إلى الترجمات الأدبية ، إلى الإبداع ، إلى الدراسات الثقافية والتربوية ، إلى الكتابات والمواقف الفكرية والسياسية والاجتماعية والحضارية عامة ، إلى الدراسات التراثية والشعبية . أتأمل هذا التنوع الشديد فى سياق ممارساته المختلفة وما صاحبه وأفضى إليه من مساجلات وصراعات وعداوات ومواقف وإجراءات مختلفة ، وأكاد أتكشف فى هذا التنوع الشديد رؤية هى فى الصميم من عالم لويس عوض الفكرى ، هذه الرؤية هى وحدة الثقافة الإنسانية عنده ، وفى تقديرى أن هذه الوحدة لا تنبثق فحسب من الطبيعة الإنسانية العميقة للثقافة فى ذاتها ، ولا تنبثق فحسب من الطابع العقلانى التنويرى العام لمنهج لويس عوض الفكرى ، وإنما تنبثق من رؤية أشمل وأعمق أكاد أقول إنها رؤية كونية دينية إنسانية شاملة ، رؤية لوحدة وجود يتناسج فيها ويمتزج الحس الدينى المثالى ، بالخبرة البشرية الموضوعية بالمنهج العقلانى امتزاجا حميما . هذا فى تقديرى هو الجذر العميق لمنجزاته الفكرية والثقافية والإبداعية عامة ، ولعلنا نجد هذه الرؤية الكونية الدينية العقلانية البشرية فى بعض كتابات سلامة موسى وخاصة الأخيرة منها .

فى رؤية لويس عوض التوحيدية يخرج الكل المتشابك من قلب الجزئيات المتناثرة ويعود ليضيئها ، ويبرز العامل الأخلاقى الذاتى المعنوى فى قلب الوقائع العينية الموضوعية ليغنيها بالدلالة الإنسانية . ولهذا ، فرؤيته ومنهجيته الفكرية العامة ، ليست فى الجوهر — كما يقال أحيانا — مجرد رؤية منهجية وسطية توفيقية مسطحة ، وإنما هى رؤية توحيدية تتداخل فيها وتتشابك وتتبادل التأثير وتتناضح ، مختلف عناصر الوجود والحياة والتاريخ والإنسان والثقافة ، قد نجد هذه الرؤية قلقة ملتبسة فيما قبل أعوام الخمسينات ، تقف فيها المتناقضات فى تراصف وتوازن وتواز . ولعلى اذكر أننى عندما أخذت اقترب منه على أرضيه قلقة بين الوطنية والاشتراكية فى منتصف الأربعينات ، أخذ يحدثنى عن دراسة انتهى منها فى نقد النهج المادى الجدلى الماركسى . وعجبت ، فقد كنت أتصور أنه ماركسى . فقد كان ينشر فى ذلك الوقت فى مجلة الكاتب المصرى [ ٤٦ - ١٩٤٧ ] التى كان يشرف عليها طه حسين ، مقالات عن الأدب الانجليزى تقوم على تحليل اجتماعى طبقى حاد للأدب تطبيقا للمنهج الماركسى ، مستلهما كتابات الناقد الماركسى

الانجليزى كريستوفر كودويل . وفى مقدمة هذه المقالات التى نشرها بعد ذلك فى كتاب باسم « فى الأدب الانجليزى » ، أدان اشتراكيات البورجوازية الصغيرة الإصلاحية وأدان فكرها عامة ومكرها فى المجال السياسى بوجه خاص . على أنه فى نفس هذه الفترة كان يكتب روايته العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح [ ٤٦ - ١٩٤٧ ] التى يدين فيها إدانه بالغة القسوة والجور ، الحركة الشيوعية المصرية ، متهماً إياها بالإرهاب الدموىّ . على حين أننا نجد فى « مذاكرات طالب بعثه » التى كتبت عام ١٩٤٢ وفى مقدمة ترجمته لقصيدة شيلى « بروميثيوس طليقا [ ١٩٤٦ ] على اختلاف موضوعيهما ، توجها روما نطيقيا ثوريا ، وتوهجا نضاليا من أجل العدل والحرية والخلاص الإنسانى والتقدم الاجتماعى . كما نجد فى مقدمة ديوانه الشعرى بلوتولاند [ ١٩٤٧ ] دعوة راديكالية حادة للقطيعة مع تراث الماضى من الشعر العربى ، وانعطافا نحو التعبير الشعرى العامى .

إلا أنه فى الخمسينات ، أخذت تتبلور رؤيته التوحيدية المتسقة الشاملة ، وأخذت تسعى للجمع بين مختلف الثنائيات والتناقضات فى صيغة إنسانية وسلوكية وثقافية واحدة . كان قد حسم فى أواخر الأربعينات طريق حياته — كما يقول فى مقدمة روايته العنقاء — واختار ما أسماه طريق الحل الوسط ، وهو عنده طريق الجمع بين المثالية والمادية ، هاتين الخرافتين — على حد تعبيره — اللتين تشكلان صدعا لابد من رأبه . فهاتان الخرافتان « نابعتان من إحساس عميق بالصدع بين المثال والمادة ، وبين الذات والموضوع ، وبين الكلى والجزئى ، وبين الدائم والوقتى الخ ، أى نابعتان من نسيان **لوحدة الوجود** » .
[ الاشتراكية والأدب — دار الآداب [ ١٩٦٣ ] ص ٦٠ والتخطيط لنا ] .

من هذا الجمع أو التوصيل بين هذه الثنائيات يتخلّق عنده مفهوم خاص للاشتراكية التى يعدها هى وحدها الاشتراكية السليمة . فالاشتراكية عنده هى العلاج لهذا الصدع بين هذه الثنائيات ، وهذه الاشتراكية العلمية على خلاف حاد عميق مع الاشتراكية العلمية التى تقوم على الرؤية المادية والصراع الطبقى . الاشتراكية السليمة عنده ترى أن الخطأ الأكبر يكمن « فى كل صدع بين الصورة والمادة أو بين الشكل والمضمون أو بين المبدأ والسلوك وبين الوظيفة والعضو وبين الغاية الوسيلة . وهى ترى أن الفكر والفن والأدب وكل ما فى الحياة يبلغ قمته كلما تجلت **الوحدة التامة** بين هذه الأشياء جميعا » [ الاشتراكية والأدب . صفحة ٥٨ والتخطيط لنا ] . والكمال الفكرى أو الفنى أو الأدبى الذى حيّر أفهام النقاد — كما يقول — « لا تفسير له إلا هذا **التطابق التام** بين هذه النقائض أو بتعبير آخر هذه « **الهوية** » أو « **الوحدانية التامة** » بين المثال والمادة » [ الاشتراكية والأدب ص ٥٩ . والتخطيط لنا ] والإنسان الكامل كما يقول كذلك الذى تصبو إليه ( الاشتراكية الحقه ) إنسان تمثلت فيه **وحدة الوجود** » [ الاشتراكية والأدب صفحة ٦٠ والتخطيط لنا ] . ولهذا يفرق لويس عوض بين الاعتراف الأعظم والإنكار الأعظم . فالاعتراف الأعظم هو « الاعتراف بكل ما ما يذكى شوق الإنسان إلى الحق والخير والجمال وكل مايؤكد حق الإنسان فى هذه الأقانيم وكل ما يترجم هذه الأقانيم إلى واقع ملموس على أوسع نطاق ممكن وإلى أعمق مدى ممكن بين بنى الانسان » [ الاشتراكية والأدب ص ٥٦ ] والاشتراكية السليمة عنده تعْترف بكل المذاهب المتعارضة والمتناقضة « تعترف بالفلسفات المثالية والفلسفات المادية والفلسفات الفردية والفلسفات الجماعية . تعترف

بالمدارس الكلاسيكية والأوغسطية والرومانسية والرمزية والواقعية وما فوق الواقعية . تعترف بمدارس العقل والعاطفة والخيال . . وهي ... ترى أن عدم الاعتراف هو بمثابة الإنكار الأعظم « [ الاشتراكية والأدب صـ ٥٧ ] وهو ما تستنكره .ولكن لويس عوض لا يقصد بهذا الاعتراف الأعظم قبول التراث الإنسانى كله ، ذلك « أن كثيرا من مذاهب الفكر والفن والأدب فكر متأزم . وفن متأزم وأدب متأزم ( ... ) . والاشتراكية السليمة تعترف بكل هذه المدارس من حيث هى نقد للحياة ولكنها ترفضها ولا تقبلها بالضرورة من حيث هى نهج للحياة . « إنها ترفض هذه المذاهب جميعا [ مثل الفردية والجماعية والعقلية واللاعقلية والذاتية والموضوعية والشكلية والمضمونية والوجدانية والعدمية وغير ذلك من أى مذهبية بالمعنى الضيق المتأزم ] من حيث أنها حلول

جزئية للموقف الإنسانى . ولكنه رفض راق يقوم على الاعتراف بها من حيث هى نقد للحياة » [ الاشتراكية والأدب صـ ٥٨ والتخطيط لنا ] . إنه اعتراف أعظم إذن حتى بالإنكار الأعظم مادام فى هذا الإنكار الأعظم ما يشكل نقدا للحياة . وهو لا ينكر الثنائيات المتناقضة والجزئية بل يعترف بها ليجعلها بعدين متداخلين فى وحدة أكبر هى وحدة الإنسان ووحدة الوجود . ولهذا نراه حريصا على اكتشاف أوجه التشابه والتواحد بين الأشياء لا أوجه الاختلاف والفرقة بينها ، ويربط الماضى والحاضر والمستقبل فى وحدة واحدة ، ولهذا كذلك نراه يختار فى نقده الأدبى التعبير « الأدب للحياة » بدلا من الأدب للمجتمع لأن الحياة أكبر من المجتمع وأشمل لمختلف عناصر الوجود ، وأبعد عمّا يمثله المجتمع من صراعات . [ وقد أرى فى مفهوم الاعتراف الأعظم هذا عند لويس عوض جذراً من التسامح المسيحىّ الذى يغذى الرؤية التوحيدية المتوازنة الشاملة التى تتعارض مع الرؤية الصراعية الاستبعادية التمايزية التجزيئية ] .

وفى تقديرى أن هذه الرؤية التوحيدية الوجودية الإنسانية الشاملة وراء مختلف دراساته ومنجزاته الفكرية والثقافية والأدبية واللغوية ، ومواقفه السلوكية كذلك . ولهذا فإن الكشف عما بين العناصر المختلفة والمتناقضة والمتباعدة من تداخل وتشابك ووحدة ، يكاد أن يشكل جوهر منهجية لويس عوض المعرفية فى مختلف دراساته ومنجزاته كما سبق أن أشرنا ، وإن تكن تتجسد بشكل بارز خاص فى نقده الأدبى وفى نقده للشعر بوجه أخص ، ولعل هذه المنهجية هى التى دعت د . محمد منور إلى وصف منهج لويس عوض النقدى بالمنهج التفسيرى ، وقد تبعه فى ذلك بقية النقاد .

ولا شك فى حقيقة الطابع التفسيرى الغالب فى منهج لويس عوض النقدى ، بهذا المعنى الذى حددناه ، أى محاولة كشف العلاقات المتداخلة المتشابكة المتواحدة فى مختلف الظواهر الأدبية وفيما بين بعضها والبعض ، وفيما بينها وبين واقعها الإنسانى عامة ، على أن المهم هو أن نتبين آليّات هذه المنهجية التفسيرية ، لا أن نكتفى بوصفها من خارجها . وهذا ما نحاوله فى مجال نقد الشعر . فرغم اتّساع خارطة لويس عوض الإنتاجية والإبداعية فى العديد من المجالات الثقافية ، فقد كان الشعر أقرب هذه المجالات إلى قلبه واهتماماته عامة .

ونستطيع أن نتبين فى نقد لويس عوض للشعر أربع آليات منهجية أساسية مستمدة من رؤيته التوحيدية الإنسانية العامة ، هذه الآليات هى : **التحديد المعنوى** ، **والمطابقة** ، **والرؤية التاريخية** ، **والإحالات**

والمقارنات . ولنعرض عرضا سريعا لكل آلية من هذه الآليات بالتمثل ببعض الأمثلة التطبيقية .

## ١ - التحديد المعنوى :

لا يحرص لويس عوض على التحليل الداخلى المحايث للقصيدة بقدر ما يهتم فى البداية باستخلاص معناها المباشر أو غير المباشر . اقول معناها وليس دلالتها أو مضمونها . ويكاد تفهمه المباشر للقصيدة - أكرر تفهمه - يسبق تذوقه لها ، بل قد يقف عند هذا الحد لا يتجاوزه إلى تقييم تذوقى فنى تفصيلى لها . ويأتى حكمه التقييمى كليا مجرداً . ويكاد حكمه على القصيدة أن يرتبط أساسا بهذا التفهم المعنوى لها . ولهذا كثيرا ما نجده يناقش بعض فقرات القصيدة أو معناها العام ليتفق معها أو ليختلف . ليس سعنى هذا أنه كان ينكر أو يتغافل عن القيمة الفنية الأساسية للشعر . بل أن جوهر الفن عنده هو النظام وليس المعنى . فعلى حد قوله « اكتمال النظام ( فى الفن ) أيا كان هذا النظام هو وحده قمة الفن ، ( ... ) فالنظام هو الفن والفن هو النظام » . دراسات فى أدبنا الحديث - دار المعرفة . ١٩٦١ صـ ١٦١ ولكنه لا يقف ليحدد لنا تضاريس هذا النظام الفنى ، مكتفيا أحيانا بالتعبير عنه وتقييمه على نحو عام كلى مجرد ، كأن يقول عن قصيدة إنها محكمة أو تتسم بالاتقان أو بالشعر المقطر أو المكثف أو المركّز أو بالوحدة بين الشكل والمضمون ، أو كأن يقول عن صاحب القصيدة بأنه شاعر مفطور أو مطبوع إلى غير ذلك من التقييمات العامة التى لا تدخل إلى قلب النص لتحديد دلالته وقيمته الإبداعية . ولعل هذا هو مادفع النقاد - بحق - إلى وصف منهجه بالنقد التفسيرى كما سبق أن أشرنا . ففى دراسته مثلا لقصيدة السياب « حدائق وفيقة » فى ديوان « المعبد الغريق » يقول ولكن السياب يخلط صور حدائق تموز بصور حدائق عشتروت ( ... ) وهكذا جاءنا بصورة تموز ينوح على قبر عشتروت بدلا من صورة عشتروت تنوح على قبر تموز »[ الثورة والأدب - دار الكاتب العربى . ١٩٦٧ ] صـ ٧٨ ] كما يعلق على قصيدة صلاح عبد الصبور « مذاكرات الملك عجيب بن الخصيب » التى يقول فيها : « لم أحرز الملك بحد السيف ، بل ورثته من جدى السابع والعشرين » فيقول لويس عوض : « وأنت لن تفهم هذا الكلام على وجهه الحقيقى [ لاحظ كلمتى **تفهم والحقيقى** ] **إلا إذا قرات افلاطون كثيرا** » [ **الثورة والأدب . صفحة** [ ١١٥ ] .

**ولعل هذه الملاحظة الأخيرة تحيلنا إلى الآلية الرابعة فى منهج لويس عوض الخاصة بالإحالات** والمقارنات ، ولكنى **عنيت هنا أن أوضح مسألة ، الفهم** المعنوى فى **قراءته الشعرية ، التى كانت فى الحقيقة تغلب على منهجنا النقدى الأدبى عامة فى الخمسينات ،** فضلا عن أصولها فى تراثنا النقدى العربى القديم . ونرى لويس عوض يعلق كذلك على قصيدة « أحلام الفارس القديم » لصلاح عبد الصبور قائلاً « هذه تجربة كاملة بغير حاجة إلى شرح طويل ( لاحظ كلمة شرح ) لأنها تتحدث عن نفسها . أو يقول إنه كان يعيش فى فردوس أو فيما يسميه« ربيع خالد » تتجلى فيه كل ملامح الفطرة » [ الثورة والأدب صـ ١٢٦ ] . أو يعلق على بيت لصلاح عبد الصبور فى قصيدة « شنق زهران هو « قريتى من يومها تخشى الحياة » فيقول لويس عوض إن صلاح عبد الصبور يبلور فى هذا البيت تاريخ الفلاح المصرى منذ آلاف السنين ويجعل من الخصوص عموما ، [ دراسات فى أدبنا الحديث . صـ ١٩٢ ] ويعلق على فقرة « بحارة

ماجلان » فى قصيدة جرنيكا لأحمد عبد المعطى حجازى [ دراسات أدبية ــ دار المستقبل العربى [ ١٩٨٩ ] صـ ١١٦ ] فيقول : حجازى يريد أن يقرر حقيقة سياسية معروفة هى أن ما يجرى من صراعات دموية فى شيلى وغيرها من جمهوريات أمريكا اللاتينية إنما تغذيه الدولتان العظميان » أو يقول فى رثاء أحمد عبد المعطى حجازى لعمر بن جلون ، بهذه الكلمات البسيطة وكل ما فيها محسوب ، يلخص أحمد عبد المعطى حجازى عصرا بأكمله تلخيصا كئيبا » [ دراسات أدبية : صـ ١١٨ ] أو يعلق على فقرة فى قصيدة لمحمد إبراهيم أبو سنة تقول : عاصفة ذهبية : تنهض مدن الحب ، تنهار المدن الحجرية ، تستيقظ فى منتصف الليل ... الحرية » فيعلق لويس عوض قائلا ( .. لم نسمع أبدا أن « العواصف الذهبية » تفتح أبواب « الحرية » . [ دراسات أدبية صـ ١٣٤ ] أو يعلق على قصيدة « الاسكندرية » لمحمد ابراهيم أبو سنة قائلا » ومعنى هذا الكلام الجميل .. الخ [ دراسات أدبية صـ ١٥٢ ] أى أنه بعد أن يقر إقراراً عاما بجمال القصيدة يثب مباشرة إلى التساؤل عن معناها . وبعد أن يعرض لهذا المعنى ، ينتهى إلى القول متسائلا « أليست هذه القصيدة تعبيرا مركزا صادقا عن جوهر التاريخ ؟ ثم أليست هذه القصيدة خير مصداق لقول أرسطو .. الخ » [ دراسات أدبية صـ ١٥٤ ] أو يعلق على فقرة فى قصيدة لنصار عبد الله جاء فيها هذا البيت « وأصبح السؤال كالجواب بينْ بينْ » فيقول : هذا تعليق على حالة اللاسلم واللاحرب » [ دراسات أدبية صـ ٢٠١ ] . وليس يعنينا هنا مدى صحة ما يستخلصه لويس عوض من معانى القصائد التى ينقدها ، وإنما نشير فحسب إلى حرصه الدائم على استخلاص وتحديد الفن المباشر أو غير المباشر كنقطة بداية شارحة للقصيدة موضع النقد . وما أعتقد أن ثقافة لويس عوض وسيطرته على أدواته النقدية اللغوية والفنية عامة ، كانت تعجزه عن العناية بالتحليل الداخلى التفصيلى للنص ، وإنما كان الأمر عنده يرجع إلى عنايته أساساً بتحديد المعنى الإنسانى وراء الإبداع الشعرى . لم تكن تغْنيه فنية المبنى كثيرا ، رغم إدراكه لأهميتها وتذوقه الرفيع لها ، بقدر ما كان يعنيه ويؤرقه البحث عن إنسانية المعنى ، ومناقشة قيمته الإنسانية والارتفاع به من خصوصيته وجزئيته فى إطار النص الشعرى المحدد ، إلى ما يوحى من معنى إنسانى عام . ولعلى أكتفى بالإشارة إلى مثال واحد فى هذا هو تحليله للأوبريت الفكاهية الشهيرة « الليلة الكبيرة » فى ديوان « القمر الطين » لصلاح جاهين ، والذى انتهى منه إلى قوله « والذى لاشك فيه أن صلاح جاهين لم يكن يصور مولد ولى من الأولياء إنما كان يصور مهرجان الدنيا » [ دراسات أدبية صـ ١٨٢ ] .

إن احتفال لويس عوض بالمعنى أساسا فى نقده الأدبى يفسر رفضه للتعقيد والإبهام فى الشعر فضلا عن أنه بعد من أبعاد التزامه التقدمى الإنسانى بشكل عام ، هذا الالتزام النابع من رؤيته التوحيدية الإنسانية الشاملة .

## ٢ - المطابقة :

يرتبط هذا الحرص على التحديد المعنوى عند لويس عوض بالحرص على تأكيد المعنى بمطابقته بمقابله الواقعى ، أى الانتقال من المعنى الشعرى كمعادل موضوعى إلى ما يعادله هذا المعنى فى التجربة الواقعية ، وقد تكون هذه المطابقة مباشرة أو عامة . ففى تعليق لويس عوض على قصيدة « أنشودة المطر » للسياب يقول لويس عوض هو فى قصيدة : « أنشودة المطر » يعبر عن الجدب

والعقم الشامل فى حياة العراق باستغلال صور الجفاف والعطش وانقطاع الغيث عن الأرض ، ولكنه فى الوقت نفسه يوحى بتجمع البروق الرعود والغيوم الثقيلة بالأمطار بين جبال العراق وفوق وديانه ، وهى المقابل الموضوعى المألوف للثورة الوشيكة فى شعر « شلى » وعامة الرومانسيين » [ الثورة والأدب صـ ٥٩ ] . وفى مسرحية « عندما يموت الملك » لصلاح عبد الصبور ، عندما يدخل الخياط مبلغا الملك بأنه ظفر لمولاه بثوب من المخمل الأبيض ، جاءه من صهره خياط « أمير بلاد المغرب » يقول لويس عوض إن « وصف هذا الثوب لا يوحى بأنه ثوب وإنما يوحى بأنه نظام الحكم الذى كان « الترزى » الملكى أو الجمهورى يفصّله على سمت الحاكم تفصيلا أو لعله يوحى بأنه مشروع روجرز » [ دراسات أدبية صـ ١٠٤ ] وعندما يساير الملك العاجز عن الإنجاب حديث الملكة الجدّى عن طفلها الموهوم الذى تتخيل أنها أنجبته ، يقول لويس عوض إنه « سايرها غالبا ببيان ٣٠ مارس » [ دراسات أدبية صـ ١٠٦ ] وفى دراسته لقصيدة جرنيكا لأحمد بن المعطى حجازى ينتقل لويس عوض من لوسياس واثينا القديمة فى نص القصيدة إلى عرض تاريخى للوسياس التاريخ ، ثم لايلبث أن يشير إلى المقابل الموضوعى الواقعى المباشر وهو « الجنرال بينوشيه الذى أطاح بالجمهورية الاشتراكية فى شيلى عام ١٩٥٧ بمعونة المخابرات الأمريكية » . [ دراسات أدبية . صـ ١١٤ ] وما أكثر الأمثلة .

## ٣ - الرؤية التاريخية :

تكاد الرؤية التاريخية أن تكون شغل لويس عوض الشاغل فى إضاءته المعنى الذى استخلصه من القصيدة وطابقه بمقابله الواقعى . وقد تكون هذه الرؤية التاريخية لغوية أو اجتماعية أو سياسية أو أسطورية أو فولكلورية وهى فى الحقيقة أبرز ما يميز منهج البحث عامة عند لويس عوض ، على انها تستند أساسا إلى التحديد المعنوى . فلويس عوض كما رأينا لا يقف طويلا عند المبنى الشعرى ، بقدر ما يسارع إلى تحديد المعنى ، ثم لايكاد يحدد المعنى حتى يسارع كذلك بالخروج به عن حدوده النصّية إلى موقعه التأريخى ( بالهمزة ) المحدد إذا كان له موقع زمنى محدد ، ثم إلى افق سياقه الاجتماعى التاريخى العام ، ويختلف هذا المنهج التاريخى العام عند لويس عوض فى مرحلة ما بعد الخمسينات عن منهجه فيما قبل الخمسينات الذى برز بوجه خاص فى كتابه « فى الأدب الانجليزى » الذى كان أقرب إلى تحديد الدلالة الاجتماعية الطبقية للأدب منه إلى تحديد الأفق أو الإطار التاريخى العام ، وإن كنا سنجد — بغير شك — بعض آثار هذا التحديد الاجتماعى الطبقى فى بعض معالجاته النقدية بعد ذلك . ولنضرب بعض الأمثلة .

فى دراسة لويس عوض لقصيدة « اتبعينى » للسياب فى ديوانه « أساطير » يحرص على تأكيد أن السياب فى عام ١٩٤٨ قد أخذ يتحول إلى التخفيف من تقليده البلاغة العربية الذى كان وجدانه الرومانسى حبيسا فى إطارها [ الثورة والأدب صـ ٤٦ ] وهو يفسر بعد ذلك التحول فى معانى الشعر عامة عند شباب الحرب العالمية الثانية من رومانسية المهجر وابوللو التى كانت على حد قوله رومانسية الهروب الفردى والبحث عن الخلاص الفردى ، إلى ما كان يجرى ويدور حولهم من صراعات فى تلك الملحمة الكبرى ، وهكذا تحولوا من الوجدان الفردى إلى الوجدان الجماعى . [ الثورة والأدب . صـ ٥٢ ، وهو يُرجع إلى هزيمة ١٩٦٧ تراجع مدرسة الالتزام فى الأدب وظهور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مدرسة الاغتراب أو الانسحاب أو الانطواء على النفس [ دراسات أدبية صـ ٢٢٩ ] وعندما يعرض لويس عوض لقصيدة السياب « المومس العمياء » يعرض لأزمة علاقة السياب بالحزب الشيوعى العراقى ثم ما يقال عن انخراطه بعد ذلك فى حزب البعث أو اقترابه من القوميين السوريين أو انضمامه بعد ذلك إلى حظيرة القومية العربية [ الثورة والأدب ( صـ ٦٣ - ٦٤ ) ] وهو يربط بين أدب جبران وإليا أبى ماضى وميخائيل نعيمة وبين الآثار الأدبية بين الحربين العالميتين والتى كانت كما يقول — « جزءا من حركة ثورية فى الشعر العربى تمخضت عنها أوضاع الحياة ومقوماتها بعد الحرب العالمية الأولى » [ دراسات فى أدبنا الحديث . صـ ١٥٧ ] وهو يؤكد اعتقاده بأن « طراز الحياة وطراز المجتمع وحده هو الذى يقرر ظهور مدارس الفن والفكر . والفن الحى يحيا أيا كانت مدرسته ، وكل مدرسة تتناسخ فى غيرها وقد تكون لها رجعة إذا توفرت مقوماتها الحيوية والاجتماعية » [ دراسات فى أدبنا الحديث . صـ ١٦١ والتخطيط لنا ] . [ وهكذا فى كل ما يعرض له بالنقد من قصائد ودواوين شعرية ، يقوم لويس عوض بربطها بالشروط التاريخية التى ظهرت فيها ، ولا يقف الأمر عند المعانى الشعرية ، وإنما يمتد إلى الأدوات الشعرية كذلك . فعلى حد قوله « إن أدوات الشعر شأنها شأن مضمون الشعر ومعانيه يمكن أن تتغير كلما تغير وجه الحياة بل ينبغى أن تتغير كلما تغير وجه الحياة » [ دراسات فى أدبنا الحديث صـ ١٦١ ] .

## ٤ - الإحالات والمقارنات :

تكاد هذه الآلية أن تكون بعداً من أبعاد رؤيته التاريخية . أو هى على وجه أدق أهم آلية داخل رؤيته التاريخية نفسها ، بل أبرز آليات رؤية لويس عوض التوحيدية التركيبية عامة ، ولهذا نتبينها كسمة عامة فى أغلب أعماله حتى تلك الأعمال المبكرة . نتبينها فى رسالته الجامعية الأولى عن « برومثيوس بين الأدبين الفرنسى والانجليزى » وفى دراسته عن ابن خلدون ودراسته عن « المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث » ، وفى كتابه « مقدمة فى فقه اللغة » ، الذى ترتفع فيه الإحالات والمقارنات إلى مستوى التداخل والتشابك والتفاعل والتناضح والتأثير المتبادل والهجرة المكانية والثقافية . ولاتكاد تخلو دراسة للويس عوض من هذه الآلية . وهى فى معظمها إحالات ومقارنات ثقافية ، وإن تعدت أحيانا الحدود الثقافية إلى بعض العوامل الجغرافية والاجتماعية الخالصة . ولانجد هذه الإحالات الثقافية فى منهجه النقدى فحسب . بل نجدها كذلك بشكل مكثف فى إبداعه الشعرى نفسه فى العديد من قصائد ديوانه بلوتولاند . وقد تقترب هذه الآلية ظاهريا إلى ما يسميه قدماء نقادنا بالسرقات الأدبية ، أو مانسميه فى مناهجنا النقدية الحديثة بالتناص . ولكنها عند لويس عوض تعبرّ عن رؤيته العامة لوحدة الثقافة الإنسانية . ولنعرض لبعض أمثلتها الدالّة .

يعلق لويس عوض على فقرة من فقرات « أنشودة المطر » للسياب بقوله « ليس هناك من سبيل لوصف هذه الحركة الموسيقية فى هذا النشيد إلا بأن نتتبَّع حركة الموسيقى فى سوناتا من سوناتات بيتهوفن » [ الثورة والأدب . صـ ٦٠ ] ويعلق على قصيدة لصلاح عبد الصبور قائلا « من يتأمل هذا الكلام يجد أنه صيغة أخرى من كلام سفر التكوين فى التوراة » [ الثورة والأدب صـ ١٠٩ ] ويقارن لويس عوض بين قصيدة « الطلاسم »

لإليا أبى ماضى وقصيدة الخيام فى ترجمة فتزجيرا لـد الأنجليزية لها [ دراسات فى أدبنا الحديث . صـ ١٦١ ] ويقارن بين تعبير « لى ذات » فى هذه القصيدة لإليا أبى ماضى والموقف الشبيه لها فلسفيا فى جملة ديكارت المشهورة « أنا أفكر فأنا موجود » [ نفس المرجع السابق صـ ١٦٧ ] ويبحث لويس عوض عن أنساب لأسلوب جبران فى أدب بليك وشلى ويتمان ونيتشه [ نفس المرجع السابق صـ ٢١٠ ] ويرجع صور جبران الشعرية إلى « ذلك الجو الشمالى الذى كان يعيش فيه بالعقل والوجدان » ويبيّن أوجه الشبه بينه وبين أساليب المتصوفة من أمثال الحلاج والنِّفرى والسهروردى المقتول وخاصة الحلوليين منهم » [ المرجع السابق صـ ٢١٢ ] ويشبه ما يراه فى شعر محمد عفيفى مطر من رفض للحياة جملة بل للوجود جملة بالشاعر العربى القديم « الحُطيئة » يهجو الكون كله أو ما كان كارلايل يسميه « النفى الأبدى » بمعنى الإنكار الأبدى ، ويرى أن عفيفى مطر كان مطالبا بأن يلتمس مثل « ماثيو أرنولد » عالم الصفاء بالعودة إلى الكل من حوله التى كان يبشر بها جوته وعامة الحلوليين » [ دراسات أدبية صـ ٢١٩ ] مما يذكرنا بقول لويس عوض عن اللحظات الأخيرة من حياة وشعر السياب « ولستُ أشك فى أن صفاءه الأخير إنما جاءه من نعمة الإيمان » [ الثورة والأدب صـ ٧٨ ] .

ويفسر لويس عوض عنوان ديوان أحمد عبد المعطى حجازى « كائنات مملكة الليل » بالعالم السفلى ، مملكة الموت والاشباح والأمانى الخائبة ، ويقارن بين هذا المعنى ورحلة أورفيوس فى الأساطير اليونانية الذى كان ينزل نصف العام إلى دار الموتى فى العالم السفلى ليصعد إلى عالم النور نصف العام [ دراسات أدبية صـ ١١٩ ] .

وما أكثر الأمثلة الأخرى التى تكاد أن تشكل آلية أساسية فى منهج لويس عوض النقدى . وهى لاتعبر عن مجرد التعبير عن التأثير أو التأثر أو الاستنساخ أو التقليد وإنما تعبر أساسا عند لويس عوض عن رؤيته الخاصة بوحدة الثقافة الإنسانية وتشابكها وتفاعلها . وقد تتخذ هذه الإحالات والمقارنات فى كثير من الأحيان شكل الأحكام التقييمية العامة ، مثل أعذب ما ظهر من الشعر ، أو أعذب مانظم فى عشق الموتى ، أو أنبل ما قيل من الشعر فى أى لغة ، وقد تتخذ كذلك شكل سلم من المستويات الطبقية بين الشعراء كما كان يفعل نقادنا القدامى ، فصلاح عبد الصبور أكبر شعراء المحدثين وصلاح جاهين أكبر شعراء العامية وأمل دنقل أكبر شعراء الرفض وأبو سنه آخر الكبار فى كوكبة الشعر المصرى وأحمد عبد المعطى حجازى أنضرهم جميعا وأدونيس كاهن الشعراء التموزيين إلى غير ذلك .

بهذه الآليات الأربع ، يقف لويس عوض من الشعر عند معانيه الظاهرة أو الضمنيه ، ليسارع بعد ذلك إلى كشف علائقها التاريخية والتناصيّة والثقافية والجغرافية والسياسية والاجتماعية بالمطابقة أو بالإحالات والمفارقات ، أو التقييم التراتبى .

إن الصنيع الشعرى عند لويس عوض ليس نصا مغلقا ، ليس أقنوما نهائيا ، وإنما هو بنيه لغوية معنوية أسلوبية داخل بنية معنوية أكبر ، تتسع وتتسع حتى تشمل وحدة الثقافة الإنسانية فى الماضى والحاضر والمستقبل . يقول فى بعض فصوله « لعلى وقفت فى خشوعى أمام الشعر إلى أمرين : أن أبيّن للشعراء ضرورة التراث ، وأن أبين للناس ضرورة تجديد التراث » [ دراسات فى أدبنا الحديث صـ ٧ ] إنها الدعوة إلى وحدة الماضى

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

والمستقبل ، فى إطار الوحدة العامة الكونية بين الأشياء جميعا ، وحدة النقائض والاختلافات . ولهذا نجد أنه يحرص دائما على كشف أوجه التشابه ــ كما سبق أن ذكرنا ــ أكثر من حرصه على ملاحظة أوجه الاختلاف ، ولهذا كذلك كان حرصه على الانتقال الدائم من الجزئى إلى الكلى ، من جزئيات القصيدة أو الديوان الواحد ، أو الدواوين المتعددة إلى ما هو عام وكلّى بينها ، وفيها . كتب لويس عوض مرة مقالا عن السياب بعنوان « شناشيل » معبد الأقنان » . والعنوان فى الحقيقة ــ كما اعترف هو فى بداية مقاله ــ عنوان ملفق من عناوين دواوين ثلاثة للسياب هى « المعبد الغريق » ، و « منزل الأقنان » ، « وشناشيل ابنة الجلبى » ، وهو يفسر هذا فى مقاله بأنه يريد أن يتحدث عن الدواوين الثلاثة معا . وهذا صحيح شكليا ولكن الأمر فى تقديرى يرجع إلى رؤيته التركيبية الكلية للاشياء والتعابير . وليس اهتمامه بالإحالة إلى الأساطير تفسيرا وتعميقا لبعض معانى الشعر ، إلا بسبب هذا التوجّه الدائم للارتفاع بالنص الشعرى ــ إن كان يحتمل ويتضمن هذا ــ من حدوده المعنوية الجزئية المباشرة ، إلى الدلالة الانسانية الكلية ، فالأسطورة رمز كلّى تتبلور فيها المعانى الجزئية المختلفة . ولهذا فإن لويس عوض فى نقده الأدبى ، وفى نقده للشعر عامة أقرب إلى التنظير أو الأحكام العامة منه إلى التحليل التطبيقى التفصيلى .

على أن رؤيته التوحيدية للثقافة الإنسانية ، ما كانت تنفى عنده الاهتمام بآثار البيئة المحلية أو التاريخ القومى ، أو الجذور الشعبية فى تكوين الأدب والفن ، إلا ان هذه الخصوصية البيئية أو القومية أو الشعبية ما كانت تتعارض عنده كذلك مع الرابطة العامة الكلية بين الاشياء والتعابير . ولكن لعل هذه الرؤية العامة الكلية قد أفضت إلى خفوت التحليل المحايث الداخلى للنص الأدبى فى منهجه النقدى ، وإلى عمومية تحديده للخصوصيات الابداعية سواء فى دلالتها الاجتماعية أو القومية ، انشغالا بما هو عام كلى . مستقلة متمايزة تمام الاستقلال والتمايز . فليس لدى لويس عوض اقانيم مستقلة بل هناك وحدة كل الأقانيم رغم تعددها وتنوعها .

ولهذا قد أبيح لنفسى أن أتساءل أخيرا عن هذه الرؤية الابستمولوجية ذات الأفق التوحيدى الإنسانى الشامل ، التى نراها متجسدة فى فلسفة لويس عوض الفكرية والأدبية والسياسية والاجتماعية ، ألا يمكن استقراءجذرها الفكرى فى وحدة اللاهوت والناسوت فى فلسفة الكنيسة الوطنية المصرية . التى نستطيع أن نتبين جذورها كذلك فى الرؤية التوحيدية المصرية القديمة ؟ ما أريد أن أفسّر البناء الفكرى للويس عوض بجذر بنيوى واحد متأصل مترسب موروث ، فما أشد اختلافى مع هذا النهج فى التفكير . فلاشك أن بناء لويس عوض الفكرى هو ثمرة تثقيف ومعاناه واختيار إرادى ووعى واختبار ، دون أن ينفى هذا إمكانية توفر التأثير المفتوح لهذا الجذر الابستمولوجى الدينى المسيحى المصرى . وهنا أبيح لنفسى أن أتساءل تساؤلا آخر قد يبدو خارجا عن حدود موضوعنا الأدبى ، وإن كان التساؤل الأول يفضى إليه : الا نستطيع القول بأن هذا الجذر التوحيدى هو الذى يشكل القاعدة الإيديولوجية المشتركة الموحدة بين أقباط مصر ومسلميها أصحاب دين التوحيد ؟ حقا هناك فارق بين توحيد الإله المفارق فى الإسلام ، ووحدة اللاهوت والناسوت فى المسيحية المصرية ــ التى نجدها كذلك فى كثير من ظواهر التصوف الإسلامى ــ ولكن تبقى رغم ذلك

بين الديانتين هذه الرؤية التوحيدية العامة والتى تفسر فى تقديرى هذه الوحدة التاريخيـة المجتمعية العميقـة بين المسلمين والأقباط فى مصر على المستوى الشعبى ، برغم كل محاولات بعض الحكام ، فضلا عن القوى الأجنبية لتفكيك هذه الـوحدة ، عـلى حين تتفـاقم أشكال الفـرقة والنزاع فى كثير من بلدان العالم بين بعض النزعات الدينية المختلفة التى تنتسب إلى دين واحد ، فضلا عن النزاعات بين الأديان المختلفة .

هذه مجرد ملاحظة تأملية عابرة ، قد تكون فى الظاهر خارجة عن موضوعنا ، ولكنها فى الحقيقة قد تفسر هـذا الإجماع الشعبى على هـذه القيمة الكبيـرة التى يمثلها لويس عوض فى حياة مصر برؤيته التوحيدية الإنسانية ، لا فى إغناء الثقافة المصرية إغناءً تنـويريـا فحسب ،بل كذلك فى تعبيره الأصيل العميق ــ مهما اختلفنا أو اتفقنا معه ــ عن قسمة أساسية من قسمات الوجدان التاريخى الاجتماعى للشعب المصرى ، لا تخفيها ما واجهه لويس عوض فى حياته من عداوات ومضايقات من قوى وتوجهات متخلفة متعصبة طارئة فى تاريخنا الحديث .

ولهذا يبقى بيننا فى النهاية ، هذا البحر الثقافى العميق الذى خلقه لنا لويس عوض الذى يحتـاج إلى مزيـد من الغوص والتأمل لاكتشاف هذه الكنوز التى هى كنوز هذا الشعب المصرى العظيم الذى أنجبه .

محمد المخزنجى

# مصيدة لجسد

آه يـامصطفى ... يامصطفـانا .. لقـد كنت تهفو إلى بستان « تمارا سر جيفنا » كنت تحلم بقضم التفاحة ولثم الوردة والتمرغ بانتشاء فى طـراوة العشب. كانت تجنك وتجعلك تحلق عاليا وبعيداً بمجرد ظهورها أمامك ... فى جنبـات المعهـد أو ردهـات المسكن العـام . أو حتى فى الشارع . تمارا الجميلـة ...، العذبـة والشهية فى آن :: الوجه الحلو المغرى بتورده .. والبدن البادية كنوزه رغم تحفظ الفساتين هادئة الطبع . جننك بهدوء ، وكنت ترتبك حيالها كصبى عاشق . تتحين فرصة البوح بوجل وتتخبط ، حتى حانت لك الفرصة لمجرد البدء .. مكثت تترصد أى مناسبة تخصها . أى مناسبة تمنحك التبرير لتتقدم . وفى عيد ميلادها الذى حددته ببحث يوشك أن يكون بوليسيا صرفا ... اندفعت .. دعوت نفسك على حفلهـا الصغير . كنت قد تدربت كثيراً فى خيالك على كل خطوة ستخطوها وكل انحناءة وكل كلمة وكل لثمة يد . وفى ذروة عرضـك المحبـوك أخرجت علبـة سلاحـك الأسطـورى . العلبـة الصغيرة المكسوة بقطيفة حمراء حمرة النار . العلبة التى لم تتصور وأنت تشتريها من مسارب خـان الخليلى مـع غيرها أنها ستلعب هذا الدور المراوغ فتحتها فلمع قلبها المبطن بأحمر الساتان . وعلى حمرة الساتان برقت تميمة النحاس الأصفر وكـأنها من ذهب خـالص . وبالخطـوة المحسوبة والانحناءة ولثمة اليد الهامسة قدمت هديتك ، وصوّبت جملة الإيحاء : « من مصر القديمة .. تميمة فيها سر جميل لعامك الجديد الجميل .. سر عمره سبعة آلاف عام » !

« أى سر . أى سر » صوصأت البنات فى الحفل بينما اكتفت تمارا بالابتسام الممتن والسكوت . أدفأتك حماسة البنات لسرك المزعوم . أحسست أنها مساهمة عارضـة تدنيك من هدفك . وأمعنت فى السعى . قلت إنك لن تبوح بالسر إلا لمن صارت لهـا التميمة . فهـذا حقها وحـدها « حقها وحدها .. وحدها » كنت تكرر وتلح . وفى توهـج

الحفل الصغير وروح الفرح المتسامح كففن عنك . كـان عقلك يتأمل باندهاش تلك الخرافة التى نسجها عقلك .. أسطورة على قدر التميمة التى على شكل قدم صغيرة تتعلق بكل إصبع من أصابعها واحدة من الجلاجل المنمنمة فخ مكثت تخفيه حتى تقع غزالتك بين فكيه .

وفى الردهة ، بينما كانت تمارا توصلـك ممتنة أدارت إليك وجهها الجميل سائلة عن سر التميمة ، أجبت بغمز يحتمل النقيض . قلت إنك كنت تهزل وأن التميمة مجرد هدية بسيطة من القاهرة لفتاة جميلة من كييف . قلت إنه لا سر هناك،بينما كانت نبرة صوتك وضحك الملامح يؤكدان أنك تخفى سراً . كنت تتريث فى الصيد , وتخبىء شباك أسطورتك حتى تتأكد أنها تعلق تميمتك فى عنقها . وكنت موقناً أنهـا ستفعل .. فـأنت تعرف أنهن ذوات بسـاطة متسامحة وأنها ــ كسائر السوفييت المحرومين من السفر بعيدا ــ تتيه بالأشياء الآتية من الخارج

بعد يومين أبصرت تميمتك معلقة فى جيدها الجميل ، فضيقت من دائرة حصارك .. خططت للحظة انفراد بها فى ردهة المسكن بدا وكأنك تقابلها صدفة . ثم وكأنك نسيت شيئا بسيطا لم تخبرها به قلت توقفها : « على فكرة » . وفى دقائق قليلة رميت شباكك .. قلت لها إن التميمة لها بالفعل سحرها الذى عمره سبعة آلاف سنة . وزعمت أن هـذا ما تقول به كتابات مصر القديمة . فالقدم المعلقة تتأرجح مع كل خطوة وتضرب على الصدر . ومع كل ضربة تهتز الجلاجل وتقول « إليه . إليه . إليه » . سيسمع ذلك القلب وينقله الشريان الصاعد إلى الرأس . وسرعان ما تجدين نفسك مسوقة إليه .

.. « إلى من ؟! توقفت تمارا سائلة بارتباك . كان ذلك فى الردهة المبلطة بالباركيه غير المصبوغ . وعلى عتبة النافذة تألقت أوراق شجيرة تـين ممتلئة ومشـدودة ، استدارت إليك تمارا بدهشة ووجل خفيف وترقب . فأدركت أنها فى الطريق إلى مصيدتك . ولأنك شعرت بارتباك شديد وكأنك ستختلى بها حالاً .. وجدت نفسك تدفع عن نفسك بعضاً من الارتباك .. تشتت نهاية خرافتك قليلاً . وبما تصورت أنه فى النهاية يفضى إليك .. وحدك .. قلت لها مبتسما وقد جف ريقك تماماً من شدة اشتعال الرغبة : « ستذهبين .. ستذهبين» وادعيت أن هذا ما تقول به الكتب الفرعونية القديمة : ستذهبين إلى من صنع التميمة فى مصر أو من أهـداك إياهـا وضحكت مـوحيـاً أنـك تخفف من وقـع الخرافة .. على مسامعها .

ضحكت تمارا ضحكة صغيرة ، مأخوذة ومرتبكة ، وتد احمرّت تمامـاً . كنت قد عبـأت كلماتـك ونبرة الصـوت بالظلال التى تصنع درباً وحيداً معتما يُفضى إلى إيحـاء واحد واضح : إلى السرير .. سـرير من صنـع التميمة أو سرير من أهداها . وكان الاحتمال الأول بعيداً .. بعيداً وراء ركام الوضع السوفيتى المزمن : فلابد من دعوة ، ثم تحقيق المخابرات ، ثم طوابير استخراج الجواز ، وتحويل العملة ، والحجز على الطائرة . والطائرات مشغولـة كلها باستمرار رغم انها جميعاً تقلع شبه خالية . طوابير وراء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طوابير وكل طابور يمتد شهوراً كان كل ذلك مستحيلاً لا يُبقى إلاّ على الاحتمال الوحيد : أن تذهب إلى سرير من أهداها التميمة .. سريرك .. إلى سريرك تذهب ، مسوقة بغواية قطعة صغيرة من النحاس ابتدعها عقلك ابتداعاً وكنت توقن أن ما تبقى بعد ذلك لا يزيد عن كونه : مسألة وقت .

حتى تستوى الثمرة على فرعها وتسقط بين يديك طوعاً كان لابد لك أن تدفع عنك ثقل الوقت . رحت تدفع نفسك دفعا إلى الخروج حتى لاتجد نفسك ذاهباً إليها وهى لم تنضج بعد . فتفسد كل شىء . كان عليك أن تمنح الأسطورة وقتاً لتعمل وكنت تمضى الوقت بين المسارح والسينمات كنت تشترى ما تعثر عليه معروضاً للبيع من تذاكر سينما ومسرح فى الأكشاك المخصصة لذلك عند مداخل محطات المترو وفى أركان الميادين . لم تكن تنتقى ولا تدقق ولا تقرأ حتى ما هو مكتوب على التذاكر باستثناء عنوان السينما أو المسرح . وكانت المفاجآت محسوبة : ما بين عرض جيد أو عرض عادى . إلاّ هذه المرة التى كنت تتجه فيها إلى مبنى الأوبرا القديمة .. المبنى الفيروزى العتيق البديع فى شارع « الكراسنى آرمسكى » .

دخلت.وفى « الهول » فاجأتك الاعلانات عن العرض مدهوشاً رحت تقرأ : « استوديو مسرح مازلا توف اليهودى بكييف . يقدم » ولم تكمل . فقط لاحظت أنه بمصاحبة الكتابة الروسية والأوكرانية كانت هناك كتابة عبرية وشعار شمعدان سداسى الفروع . اثار كل هذا استغرابك وفضولك وارتباكك أيضاً . فأنت لم تهيىء نفسك لمثل هذه الفرجة ثم إن هذا جديد وطارىء على كييف التى أقمت بها طويلاً دون أن تكتشف فيها وجود هذا المسرح . قلت فى نفسك إنها لابد بعض إفرازات سياسة « جوربا تشوف » ، وأردت بينك وبين نفسك أن تبدو مثقفاً منفتحاً وغير هياب لتأمل « الآخر » ، وقد فوجئت به أمامك ليس العرض وحده وإنما أيضاً ، وبالضرورة ، جمهور المتفرجين . دلفت إلى الصالة دون أن تنسى استئجار منظار مسرح .. كان عتيقاً بلون سن الفيل وحوافه مذهبة . وكنت تتعثر فى طريقك .

كان غريباً أن تجد نفسك وحيدا وسط أكثر من خمسة آلاف يهودى . وهل كانوا كلهم يهوداً ؟ شغلك هذا السؤال فشرعت فى ضوء الصالة الخفيف قبيل العرض تستخدم المنظار لتتأمل ملامح المشاهدين فى الأماكن البعيدة عنك وفى البنوارات . لأنه لم يكن لائقاً ولا ممكنا أن تمعن فى وجوه من كانوا بقربك . كانت الملامح متباينة وثمة مشترك قليل : الحواجب عميقة السواد والشعر الأجعد وبعض الأنوف المميزة والقامات غير الطويلة . لكن ، كان هناك كثيرون بينهم ذوو ملامح روسية وأوكرانية خالصة . سبعون سنة من الاختلاط وعدم العبء بالطقوس لابد آتت أكلها . قلت فى نفسك ذلك . ثم بدأ العرض .

فوجئت مع انفتاح الستار بستار آخر ... شاشة بيضاء مطبوعة بسطور تلو سطور من الكتابة العبرية ... سوداء وشديدة الحضور إذ هى مضاءة من الخلف . فهمت أنها صفحة من التلمود بدأت ترتفع وترتفع كاشفة عن خشبة المسرح لكنها مكثت هناك عند السقف لتظل العرض كله . وكان العرض باللغة العبرية وإن تخللته عبارات قليلة بالروسية والأوكرانية فيها طبع « إلافيه » . وخفف الغناء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والتكوين ورقص المجموعات من وطأة عدم متابعة اللغة . كان واضحا أن العرض يحكى عن عُرس يهودى . وكنت تحاول تمييز الخاص فى هذا العرض . الخاص بمنطق فنى وحسب .

كان عرضاً متألقاً وبذخا . بدخاً تعجبت كيف تمتلكه أقلية صغيرة . لكنه لم يكن تراثا خالصاً لهذه الأقلية . لقد كان خليطاً من التراث الراسخ للمسرح الاستعراضى السوفييتى مع ملامح من هنا وهناك ... خطوات الرقص الشعبى الأوكرانى ، وبعض من نغماته اللحنية ، إضافة لعبق بحر متوسطى ... أقرب إلى الألحان اليونانية الشعبية . كل هذا فى أزياء مسرح استعراضى رُصع بنطاق هنا وطواق يهودية ملونة هناك . وعبر الأوركسترا ذات القوة الأوربية ، سوا سنطوراً ومزماراً وبوقاً . لكن لا بأس . عرض متألق صُب صباً فى لغة عبرية . استمتعت بتلاوين العرض . وأشفقت على الأطفال الذين رقصوا وغنوا . فلابد أنهم عانوا كثيراً ليحفظوا أدوارهم والأغانى بهذه اللغة النائية . إلا لو كانوا يتعلمونها سراً فى البيوت ، فأى أطفال ؟ وفى الاستراحة خرجت مشبعاً بروح الشفقة هذه . وكنت تتساءل عن صريح رأيك فى حق أى جماعة إنسانية فى التعبير عن نفسها بما يخصها . ولم تكن تعرف ما ينتظرك بعد خطوات قليلة .

خرجت من نور الصالة الشحيح إلى الردهات ساطعة الإضاءة بروح فنى لم يزايلك.روح متسامح.لكنك فوجئت فى غمرة النور بأشياء غريبة . كان هناك من مد الطاولات هنا وهناك فى الردهات . وعلى الطاولات جُهزت مواد الدعاية السافرة . جرائد تتكلم باسم اليهود السوفييت وتتبنى الصهيونية كحركة تحرير لشعب يريد أن يعود إلى وطنه التاريخى : إسرائيل.جرائد « الانبعاث » و « عصر نجمة داود » و « التوافق » . ثم كتيبات التعريف بإسرائيل وإرشادات لطالبى الهجرة . وخرائط لإسرائيل تبتلع الضفة الغربية والجولان وغزة وتسميها بأسماء يهودية . وهنا وهناك كانت تباع بادجات نجمة داود وعلم إسرائيل وكانت الطواقى الصغيرة فى مؤخرات الرؤوس تنتشر . وصعقتك المفاجأة .

برق فى عينيك بارق . ثم أحسست أنك على وشك التهاوى منهاراً على الأرض ... أظلمت الدنيا برهة،هيىء لك فيها أن قلبك قد توقف . حاولت التماسك . فعادت لك الرؤية وعدت تبصر من جديد ما صعقك : مئات التمائم — صورة طبق الأصل من التميمة التى اشتريتها من خان الخليلى وأهديتها لتمارا سرجيفنا وشيدت عليها أسطورتك. صورة طبق الأصل زيد عليها نقش لنجمة داود على الوجهين وحول النجمة تناثرت كلمات بالعبرية والروسية والأوكرانية لم يستطع بصرك الزائغ أن يقرأها لكن قلبك المقبوض توقعها .

سألت،بينما راح قلبك يخفق وكنت تدارى ارتعاش يديك من شدة الانفعال . وراح البائع الصغير الذى يضع فى مؤخر رأسه تلك الطاقية الصغيرة السوداء يشرح لك .. كان يردد فقرات أسطورتك فقرة فقرة . بل بعبارات توشك أن تكون هى نفسها التى نثرتها على سمع تمارا من قبل . لم يتغير شىء إلا جملة البداية ، صارت : « هذه تميمة عبرية قديمة سرها عمره خمسة آلاف سنة » . وجملة الإغواء الأخيرة التى نقشوها بثلاث لغات حول نجمة داود . « إلى إسرائيل . إلى إسرائيل . إلى إسرائيل » .

احسست أنك تختنق وأن ذبحة ستشق قلبك،وكنت فى حاجة ماسة إلى الهواء المفتوح حالا حالاً . اندفعت عبر باب الخروج إلى الشارع الجانبى لكنك كنت فى حاجة إلى أكثر من شارع جانبى صغير فجريت إلى الشارع الرئيسى الواسع . شارع « الكراسنى آرمسكى » تريد مكاناً فسيحاً تعب منه الهواء . وتنهدت فى البراح . فثمة أسئلة موجعة يلزمها الكثير من الهواء الطلق وبعض الانفراد .

كان للمساء فى شارع « الكراسنى آرمسكى » صفاء موحش لم يخفف عنك . لم يعطك ما تصبو إليه من الهواء رغم ترامیه واتساعه . بل أكثر أنه دفع إلى ذهنك بصورة قُوْل مجنزرات مدرعة رأيته مرة يعبر هذا الشارع فى واحدة من تنقلات الجيش السوفيتى عبر المدن . كان للجنازير على أرض الشارع المبلطة بالبازلت صوت موجع يضرس . كأن مفرمة أسطورية تهرس عظام بشر مسفوحين على البازلت . تندفع هذه الصورة إلى ذهنك . وتشعر بأنك ربما أجرمت دون أن تدرى . فكم من الصبايا والنساء اللائى رأيتهن فى الأوبرا سيشترين هذه التميمة . وينزلقن . تندفع أرواحهن المفرغة فى مجتمع الشعارات المفرغة وراء الخرافة . ينجذبن إلى سفر ربما لم يفكرن فيه بجدية أبداً . أو تدفع الخرافة ما اختفى فى دخائلهن من تردد حيال السفر .. عند أول منعطف من صعوبات حياة تنقلب على نفسها الآن فى بلاد السوفييت . وبموازاتهن سيسافر رجال .. أزواج وعشاق وإخوة . سيكتشفون بحس الاحتيال على النفس أن جد جدهم كان يهودى الأم . أو أن أم جدتهم كانت نصف يهودية . تكآت إن لم تكن موجودة سيختلقونها بالكذب أو بالرشوة أو بدونهما . وإسرائيل لن تقول أبداً لا . ولم لا ؟وقود من اللحم النهم يغذى آلة الحرب الصهيونية . قول مجنزرات تراه يهرس بيوت فلسطينيين صغيرة بيضاء .. يهرس لحم وعظام إخوة لك :

أطفال ونساء وشبان وعجائز . سيحرث قول المجنزرات الدموية كل هذا ليبتنى هؤلاء المهاجرون السوفييت بيوتهم فى الجولان والضفة وغزة . هل شاركت فى تجهيز هذا القول الدموى دون أن تدرى . سؤال كنت تود لو تجيب عليه تواً . ولم يكن هذا ممكنا ، فلم تجد أمامك إلا الفرار من شارع « الكراسنى آرمسكى » أى « الجيش الأحمر » ! لسعتك المفارقة وأوقفت أول تاكسى ليخرج بك من شارع البازلت الدامى ، والمجنزرات الدموية تلك .

تأكدت أن تمارا سر جيفنا تعلق تميمتك فى عنقها ما زالت بل أكثر .. كانت إيحاءات أسطورتك تعمل . وتعمل بسرعة لم تتوقعها.كانت تمارا تتورد كلها . بمجرد أن تمر بها هنا أو هناك كانت كثمرة تم نضجها على الفرع وتنتظر القطاف . تنتظر يدك لتمتد إليها أو تنتظر هبة هواء تدفعها نحوك حتى لا تشعر بابتذال نفسها . كانت تتورد وتتوهج بينما بردت أنت تماماً . كنت تبحث بأرق دائم عن كيفية وصول أسطورتك المختلفة إلى هناك .. كنت تتجسس عليها تقريبا .

تيقنت أن تمارا ليست يهودية أبداً . فكيف يمكن أن تكون صهيونية؟وتأكدت أن لا علاقة لها بيهود صهاينة ولو من بعيد . عرفت أنها ثرثرت مع صويحباتها عنك . لكنها

لم تتكلم أبداً عن أسطورتك . فكيف ذهبت أسطورتك إلى هناك؟أم أن الأسطورة لم تكن فى حاجة إليك حتى تصل إذ أنها قابلة للوجود بآلية الاختلاق ذاته .

وما التطابق إلاّ صدفة صنعها « ميكانيزم » واحد تتبعه عقول قديمة ، فهل يمكن ؟ وإلى هذا الحد من التطابق شبه المطلق ؟ تعبت . ولم يكف عنك السؤال فلم يمديدك إلى الثمرة الدانية . ولم تسنح لها هبة هواء تدفعها نحوك . لكن الأسطورة كانت تمضى فى طريقها منفردة ... صارت لها حياتها .

مثل اللطمة تلقيت بهجة تمارا سر جيفنا التى خرجت بها عن طور هدوئها وتحفظها المعتادين . أخبرتك وهى توشك على الرفرفة والتحليق أن التميمة فعلت فعلها وأنها ستذهب إلى مصر . لقد حصلت على « كامنديرفكا » ... تذكرة رحلة سياحية إلى مصر تقدمت للحصول عليها ووافقوا. صاروا يتساهلون مع راغبى السفر إلى الخارج . تم كل شىء بيسر خارق « خرافة .. سحر » ، وأخبرتك بموعد سفرها .

لم يكن موعد سفرها إلى مصر هو موعد سفرك أثناء العطلة . كانت ستذهب وحدها . وكنت فى واقع الأمر قد أسلست قيادها لشخص ما مجهول يبيع التمائم او يصنعها فى مصر .. لعله فى خان الخليلى أو فى محال البازار عند سفح أبى الهول . وكانت مؤهلة للانهيار عند أول إشارة تصدر إليها من طرف إصبعه ... يامصطفى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فـــؤاد زكـــــريا

# غياب الوعى، أم غياب الحياة

**قفزت فكرة هذا المقال إلى ذهنى حين قرأت فى إحدى الصحف تفاصيل قرار مجالس الأمن الأخير بشأن قيام العراق بتدمير ما يملكه من أسلحة الدمار الشامل، كشرط من شروط إيقاف إطلاق النار بصورة نهائية، ثم طالعت فى الصحيفة نفسها نبأ عن أحكام إعدام صدرت ضد مهربى كميات كبيرة من المخدرات. وسار تداعى المعانى فى ذهنى على النحو الآتى:**

إن العراق بلد مستورد للصواريخ والأسلحة الكيماوية والبيولوجية، الخ ... وإذا أنتج البعض منها أو قام بتطويره، فمن المحال أن يفعل ذلك إلا باستيراد أدوات الإنتاج وخبرائه من الدول المتقدمة صناعيا، وهذه الدول تعد الاتجار فى الأسلحة، سواء منها التقليدية وغير التقليدية، مصدرا هاما، وشريفا، من مصادر ثروتها. فكيف إذن تحظى تجارة الموت الشامل بكل هذا الاحترام، وترصد لها المبالغ الضخمة فى ميزانيات أعظم الدول، ويعين لها وزراء ومسئولون يتمتعون فى مجتمعاتهم بمكانة عليا، فى الوقت الذى يتضافر فيه العالم من أجل محاربة تجارة المخدرات؟ إن المواد المخدره، على بشاعتها، أقل خطرا بكثير من أبسط انواع الاسلحة، ناهيك عن نماذجها الحديثة المعقدة. فأى نفاق وأية ازدواجية يمارسها مجتمعنا العالمى المعاصر، حين يتقبل مبدأ القتل بهذا اليسر، بينما تثور أخلاقياته وفضائله ثورة عارمة ضد

تجارة تظل ، برغم كل أضرارها ، تمارس « فى إطار الحياة » ؟

إن المشكلة كلها تكمن فى نظرتنا إلى مؤسسة الحرب ، التى أحطناها بهالة من التبجيل والتشريف تجعلها هى ذاتها نوعا من « المخدر » أشد فتكا من كل السموم الخضراء والبيضاء . فقد تفنن أصحاب المصالح ، ومن ورائهم صف طويل من الأدباء والمفكرين والفنانين ، فى التغنى بأمجاد الحرب بوصفها ساحة الشرف والفداء والتضحية ، وكان ذلك ضروريا حتى يصبح من الممكن سَوْق زهرة شباب المجتمعات البشرية ، على مر العصور ، إلى مجازر لا صالح لهم فيها ، ولا ترتبط فى الأغلب بقضية واضحة من قضايا حياتهم . فلكى يضمن أصحاب المصالح تحمس المحاربين ، وقبولهم أن يسيروا طواعية إلى حتفهم ، كان لا بد من أن يبتكروا مجموعة من الأساطير التى ظلت مرتبطة بالحرب إلى حد أنها أصبحت جزءا لا يتجزأ من معناها ومفهومها فى أذهان معظم الناس . وأهم هذه الأساطير ، التى هى أشبه بالمخدر الشديد الفعالية ، أسطورة الشرف : فالحرب ، وفقا لهذه الأسطورة ، هى أعلى مظاهر « الشرف » ، والجندى المقاتل يمارس « أشرف » عمل إنسانى . وبغض النظر عن غموض معنى « الشرف » فى هذا السياق ، فإن الفكرة تنطوى على تناقض صارخ : ذلك لأن الحرب تدور دائما بين طرفين . وإذا كان أحد الطرفين يجسد الشرف ويمارسه فى قتاله ، فلابد أن الطرف الآخر يجسد « اللاشرف » .. أعنى الخسة والوضاعة والجشع ، الخ .. وإلا لما كان لخوض المعركة ضده أى معنى . ولكن الذى ظل يحدث دائما هو أن كلا الطرفين كان ينسب الشرف إلى نفسه ، واللاشرف إلى الطرف الآخر ، مما يعنى بالضرورة أن الطرف الواحد يجمع بين صفتى الشرف وعكسه فى آن واحد .

إن « فولكلور » الحرب قديم العهد ، متعدد الجوانب ، ولا يسمح المجال هنا إلا بإشارة عاجلة إليه . ولكن هذا الفولكلور كان يبدو أمرا لا مفر منه فى عالم لم يكن يعرف سبيلا إلى حل خلافاته سوى استخدام القوة الغاشمة . فبقدر ما سيطر البشر « بالفعل » على الطبيعة وكشفوا أهم قوانينها وسخروها لخدمتهم بالتكنولوجيا السريعة التطور ، عجزوا عن استخدام العقل فى السيطرة على العلاقات الإنسانية ، وظلت الحرب ، كمؤسسة ونظام شامل ، هى الملاذ الذى يلجأون اليه كلما استفحلت نزعاتهم . وكان هذا يعنى تناقضا آخر ، أفدح وأبهظ فى تكاليفه بكثير : فنحن فى سلوكنا مع الطبيعة عقلانيون إلى أبعد حد ، وفى سلوكنا مع أنفسنا لا عقليون إلى أقصى مدى . وإذا كان نمط الحياة البشرية قد تغير بفضل المخترعات الحديثة تغيرا كاملا ، فإن أسلوبنا الراهن فى فض الخلافات الحادة بين بعضنا البعض هو بعينه أسلوب الإنسان البدائى ، سواء أكانت الوسيلة هى العصا والسيف أم الصاروخ وطائرات « الشبح » .

وأستطيع أن أقول إن الوضع ظل على هذا النحو حتى الحرب العالمية الثانية ، ثم بدأت الشكوك تساور الناس فى صحة هذا « الفولكلور » الحربى منذ أن ظهرت إلى الوجود أسلحة الدمار الشامل التى تهدد بإفناء البشرية فى دقائق معدودات . وحين جاءت الحرب الفيتنامية ، التى لم تستخدم فيها أسلحة غير تقليدية ، تنبهت البشرية إلى عنصر جديد : هو ضرورة التفكير فى « القضية » التى يضحى من أجلها المحارب . وكانت تلك نقلة هامة فى الوعى الشعبى بالحرب ، وبداية للإفاقة من تأثير « المخدر » : إذ

كان يكفى قبل ذلك القول إن الوطن فى خطر ، لكى يتدافع الشباب متحمسا إلى ميدان القتال ، دون تساؤل عن السبب الذى يقاتل من أجله . أما فى فيتنام فقد انقسم الشعب الفرنسى ثم الأمريكى على نفسه انقساما حادا ، وظهرت فى بلاد عديدة حركة قوية تعارض الحرب ، وتطرح لأول مرة ذلك السؤال الذى لم يكن أحد يجرؤ على طرحه فى الحروب السابقة : هل الشباب ملزم بتلبية نداء الوطن للقتال إذا لم يكن مقتنعا بالقضية التى يحارب من أجلها ؟

ثم جاءت حرب الخليج ، فأضافت عنصرا أعتقد انه أخطر العناصر جميعا ، وهو النفور من الحرب من حيث المبدأ ، بغض النظر حتى عن « القضية » التى تشن من أجلها الحرب . فقد كان هناك رأى عام بالغ القوة ، فى أمريكا وأوروبا ، يرفض من حيث المبدأ إرسال الأبناء والأزواج لكى يُقتلوا فى حرب ، وخرج الناس فى مظاهرات صاخبة ترفع شعارات ترفض فكرة الحرب ذاتها ، كشعار : لا إهدار للدم من أجل الزيت ! ولولا أن سلوك الرئيس العراقى كان فى ذاته أبشع تجسيد للاستخدام اللاإنسانى للقوة المسلحة ، لأصبحت لهذه الأصوات الغلبة على كل من عداها .

وعلى أية حال فقد كان لهذا التيار تأثيره البالغ فى سلوك طرفى النزاع معا : فقد ركز الجانب العراقى فى دعايته ىلى تخويف خصومه من « أم المعارك » التى سيسقه ه القتلى من الطرفين بعشرات الألوف ، وظل حتى ا ىلة الأخيرة مقتنعا بأن هذه المعركة الكبرى ستقضى ورة عارمة فى الرأى العام الغربى تؤدى إلى توقف الـ ون نتيجة حاسمة . وفى مقابل ذلك تعمد الطرف فى الصراع أن يؤخر المعركة البرية تأخيرا ملحوظا يقلل من الخسائر البشرية إلى أدنى حد - وهو ما حدث بالفعل - واضعا نصب عينيه أن فى بلاده رأيا عاما لم يعد يحتمل التضحية بأعداد كبيرة من البشر ، بغض النظر عن طبيعة القضية التى يحاربون من أجلها .

لقد أتيحت لى فرصة متابعة رودود الفعل على الحرب فى بعض العواصم الغربية طوال أسابيع عدة ، وكنت فى كل يوم أزداد يقينا بأننا نشهد واحدة من آخر الحروب الكبيرة ، وربما آخرها على الإطلاق . كانت العلاقات العالمية الجديدة ، التى استهلتها أحداث ١٩٨٩ فى أوروبا الشرقية ، تبشر الناس بانتهاء عهد المواجهة العسكرية ، وتضفى على « السلام » قيمة تعلو على قيم التضحية والفداء والموت فى سبيل الراية ، الخ ... وبدأت الشعوب تدرك أن المشاكل قابلة للحل بالتفاهم والتفاوض ، وأن الاقتتال كسبيل إلى فض المنازعات إنما هو اسلوب بدائى ينبغى أن يتجاوزه الانسان . وبدأ يتضح للشعوب تدريجا أن الحياة البشرية أثمن من المصالح والمكاسب مهما عظمت .

وبطبيعة الحال فإن لهذا الوعى حدودا : فحين تتحدث الدول المتقدمة عن « الحياة البشرية » تعنى حياة أبنائها ، لا أبناء الطرف المتصارع معها . وفضلا عن ذلك فإن شعوب العالم الثالث لم تستطع الوصول حتى الآن ، إلى المرحلة التى تقدس فيها الحياة البشرية إلى هذا الحد ، وحتى لو فعلت فإن انعدام الديمقراطية يحول دون تعبيرها عن أى موقف من مواقف الرفض . ويترتب على ذلك أن تظل بلاد العالم الثالث ميدانا للنزاعات المسلحة التى تحرص البلاد الكبرى على تجنبها ، وتظل سوقا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مفضلة لأدوات الموت والدمار التى تتراجع البلاد المنتجة لها عن استخدامها ضد بعضها البعض ، ويظل فولكلور المجد الحربى والشرف العسكرى والاستشهاد هو النغمة السائدة فى بلادنا ، بعد أن تجاوزته بلاد العالم الصناعى المتقدم .

لقد قلت مرارا ، ومازلت أقول ، إنه سيأتى يوم ينظر فيه مؤرخو المستقبل إلى تاريخنا الحالى على أنه يمثل « مرحلة ما قبل التاريخ » ، لأن التاريخ الحقيقى للبشرية إنما يبدأ منذ اللحظة التى تصل فيها أنظمتنا المعنوية إلى مستوى قدراتنا المادية ، فنطبق الأساليب العقلية والعلمية فى حل نزعاتنا ، بدلا من أسلوب الاقتتال الذى يظل دائما ، مهما تعقدت التكنولوجيا المستخدمة فيه ، بقية من بقايا العصور البدائية .

فى مثل هذا العالم ، الذى هو أقرب إلينا مما نتصور ، سوف نتعامل مع صانع السلاح وتاجره بأقسى مما نتعامل مع زارع المخدرات ومروجها . وسنحرّم ادوات الموت بصرامة تفوق تحريمنا لحبوب الهلوسة ومساحيق التخدير ، عندئذ ، سيعتدل ميزاننا لأول مرة فى تاريخنا ذلك لأن ما يقضى على حياة شعوب بأكملها ، يستحق تحريما وتجريما يفوق ما يكدر أو يخدر أفرادا متناثرين .

هذا ما يقول به المنطق السليم ... وكل الدلائل تدل على أن هذا المنطق هو الذى ستكتب له السيادة فى القرن المقبل .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سمير سرحان

# حالة النقد الان
## من النقد الحديث الى البنيوية

نعرف ان الكثيرين من الشعراء والروائيين والنقاد والممارسين يشعرون بان جزءا كبيرا من الحركة النقدية فى العالم الغربى الآن،محصور داخل اسوار الجامعات او فيما يسمى بالنقد الاكاديمى .والواقع ان النقد الادبى قد انقسم منذ الأربعينات إلى تيارين رئيسيين .

ــ النقد التطبيقى ذو النزعة الاجتماعية ، ويمثل هذا التيار نقاد كبار مثل ليونيل تريلنج ، وليفز Leavis ، وكولين ويلسون ، وكازان،على سبيل المثال لا الحصر .

ــ النقد النظرى أو مايسمى بنظرية الأدب ، وهذا التيار يقوده فى آن واحد النقاد الماركسيون ، وأرباب النقد الحديث ، وكذلك كبار المنظرين من أمثال نورثورب فراى وريتشارد بلوم ، وأساتذة الأدب المقارن من أمثال دى مان de Man وهارتمان ورنيه ويلك وإيهاب حسن ، ثم فى الفترة الأخيرة أرباب المدرسة البنيوية .

وقد اتسعت الهوة بين هذين التيارين شيئا فشيئاً حتى أصبح لدينا الآن ــ تقريبا ــ نوعان مختلفان من النقد الأدبى يمثل كل منهما أبناء « مهنة » مختلفة . فهناك « الخبراء » من أرباب نظرية الأدب الذين يسيطرون على

الدراسات الأدبية فى الجامعات ( وإلى درجة أقل فى فرنسا التى يستهوى جمهور القراء فيها الحديث فى نظرية الأدب ) ، وهناك من الجانب الآخر النقاد الممارسون ومحترفو مهنة النقد .

والمشتغلون « بالنظرية يميلون نحو التحليل الفلسفى والتاريخى والجمالى واللغوى . أما المتحررون منهم قليلا فقد عكفوا على دراسة التجربة الأدبية المعاصرة ، والقيم المعاصرة،ومحاولة وضع مقاييس محددة لتقييم الأدب . وأما «الخبراء» فهم يملأون بكتاباتهم المجلات العلمية التى تصدرها الجامعات ،وكذلك المجلات الأدبية المتخصصة ، أما النقاد الممارسون فهم يملأون صفحات المجلات العامة ذات التوزيع الأوسع والجرائد اليومية .

من الواضح أن هذا الانفصال بين التيارين أو « المهنتين « النقديتين» يدق ناقوساً للخطر معلنا أن هناك خطأ ما فى النشاط النقدى المعاصر . فالنقد التطبيقى أصبح انطباعيا وصحفيا خفيفا بدرجة متزايدة ، بينما أصبح النقد النظرى ذا طابع تقنى متخصص وانفصلت الأكاديميةعن السوق العامة للأدب .

وفى عام ١٩٧٠ تحدث الناقد الكبير بول دى مان عن أزمة النقد فى العالم الغربى وخارجه . رغم أنه أعرب عن بعض التعاطف مع البنيوية . ومنذ ذلك الوقت والأزمة فى ازدياد . فسلطة النقد الأدبى بدأت منذ ذلك الحين تواجه تحديا متزايدا من حركات التحرر فى المجتمع ، وأيضا من الشعور المتزايد بأن المقاييس التقليدية فى النقد لم تعد صالحة لا ستيعاب الأفكار والأشكال الأدبية الجديدة . وما يراه البعض على أنه أزمة فى النقد يراه آخرون على أنه تحرر من القوالب والمقاييس القديمة وإحياء للطاقة الإبداعية الجديدة فى عالم لم تعد تحده حدود أو قيود .

أما بالنسبة للنقاد الممارسين الذين لا تهمهم فى كثير أو قليل دروب ومسالك النظرية من بنيوية إلى أسلوبية إلى سيميولوجية إلى غير ذلك من التيارات المعاصرة ، فإن أفضلهم يتناولون الإبداع الأدبى من وجهة نظر اللحظة التاريخية التى يعبر عنها هذا الإبداع ومن منظور اجتماعى .. أى أنهم يرفضون منهج الفن للفن ويعتنقون منهج الفن للمجتمع،كما يفصحون عن اهتمام عميق بالأسلوب . وهم على وجه الإجمال ، لا يهتمون بقيم الشكل الخالص ولا بالتحليل اللغوى للنصوص الأدبية ، بالرغم من إلمامهم بالنظريات النقدية المعاصرة وما قبلها من نظريات .

أما تطور نظرية الأدب فى العصر الحديث فهى قصة أخرى .. وقصة معقدة إلى حد كبير.لكن التيارات الأساسية فيها كانت هى : النقد الحديث ، النقد الماركسى وهو اكثر أشكال النقد الاجتماعى التزاما ، والبنيوية ، وتمثل هذه المدارس الثلاث من النقد الأدبى تيار الاستمرار ، وفى نفس الوقت عوامل التمزق فى النظرية النقدية ، مما يشكل فى مجموعه أزمة النقد الآن .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومراحل تطور هذه المدارس تمثل ما مر به النقد الأدبى فى العالم الغربى من تحولات .. فهو تارة يعلى من شأن النص على حساب الناقد ، ومرة أخرى يعلى من شأن الناقد

على حساب النص ، وهكذا ، مما سبب تخبطا شديدا فى الممارسة النقدية فى العصر الحديث. فبينما أحيا النقد الحديث النزعة للاهتمام الشديد بالنص دون العوامل السياسية والاجتماعية والتاريخية التى يعكسها ، فإن أرباب البنيوية لم يلقوا اهتماما للمعنى مؤكدين أهمية المبنى . وكلاهما ( بما فيهم النقاد الماركسيون وإن كان ذلك بأسلوب آخر ) ، ضخَّم من دور القارىء أو المتلقى فى إعطاء العمل الفنى قيمته الحقيقية .. فالقارىء هو الذى يقوم بإعادة بناء النص فى ذهنه . وهناك ناقد بنيوى ، على سبيل المثال ، هو الإيطالى أمبرتوإكو Umberto Eco ، وهو من أصحاب البنيوية الجديدة ، يقول بأن «القارىء يعيد خلق النص بقراءته له » ... وهى عملية كما يقول الناقد وليم فيلبس تنطوى على نوع من الاغتيال ، فإعادة ولادة النص فى ذهن القارىء تنطوى فى الحقيقة على اغتيال المؤلف . أما بالنسبة لتقييم العمل الأدبى ، فإن هذه العملية تختفى تماما عند أصحاب النظرية ، لكنها تشكل الأساس فى النقد التطبيقى .

وهناك مفارقة هامة ينطوى عليها هذا التطور الذى مرت به النظريات النقدية ، فقد كان الهدف الأول لأصحاب النقد الحديث هو التأكيد على استقلالية الأدب عن غيره من الأنشطة الإنسانية الأخرى ، اجتماعية كانت أم سياسية ، والتأكيد على قدسية النص التى تعلو على أية أعتبارات عملية أخرى . وكان هم هذه المدرسة الأول هو ضمان التفسير الصحيح للنص من حيث هو بناء ونسيج، لا من حيث هو نتاج لمجتمع أو لحقبة تاريخية معينة . وقد أدى هذا الاتجاه إلى ظهور مجموعة من النظريات التى أستمدت أصولها منه، وكلها تتعلق ببناء النص ومعناه ، وتعتمد القراءة الدقيقة والمدققة للنص وسيلة للتحليل النقدى .

وكما نعرف جميعا فإن النقد الحديث ظهر كرد فعل للنقد الرومانسى والنقد الانطباعى الذى يفسر العمل الأدبى فى ضوء انطباعات الناقد الشخصية أو فى ضوء حياة الكاتب وظروفه الشخصية أو الاجتماعية ، كما ثارت هذه المدرسة أيضا على التفسير الاجتماعى والتاريخى للأدب، فكانت محاولة لتحرير الأدب ذاته من النظرة التى تعتبره جزءا من علم الاجتماع أو السياسة أو الأخلاق . وأصحاب النقد الحديث يقولون إن القصيدة — وقد كانت معظم كتاباتهم تنصب على الشعر — هى عمل إبداعى يتميز بتعدد مستويات المعنى وتعقد الدلالات، فلا يمكن حصره فى معنى أو مدلول واحد . لكنهم لم يكونوا يؤمنون فى نفس الوقت — مثلما يؤمن أصحاب البنيوية مثلا بأن تحليل النصوص يستلزم تفكيكها ثم إعادة بنائها ، كما لم يؤمنوا بأن القارىء شريك فى تأليف النص الأدبى .

ومع ذلك فهناك مساحة مشتركة بين النقد الحديث والمرحلة التى جاءت بعده فى تطور النقد الأدبى المعاصر

وهى البنيوية ، هى التأكيد على أهمية النص » ... وإن سارت البنيوية خطوة أبعد فى تجاهل البعد التاريخى والاجتماعى للنص تماما ، بالرغم من أن البعد التاريخى والاجتماعى هو مخزون الخبرة البشرية الذى يستمد منه الكاتب مادته . ولقد كان رد أصحاب النقد الحديث على تجاهلهم للإطار التاريخى والاجتماعى للعمل الأدبى هو

انهم يسلمون بوجود هذا الإطار كأمر بديهى،حتى يركزوا على تحليل عناصر الشكل والصنعة الفنية فلا يضيعوا الوقت فى شرح خلفيات العمل الأدبى ، إذ أن هذه العناصر نفسها هى التى طال تجاهلها أو عدم الالتفات الكافى إليها فيما سبقهم من تيارات ومدارس نقدية . ومع ذلك . فإن اهتمامهم بالنص فى استقلاله عن هذه العوامل التاريخية والاجتماعية يعد خطوة أساسية فى الاتجاه الذى تبنته البنيوية بعد ذلك،وهو التركيز على النص وحده دون غيره وباستخدام علم اللغويات كمفتاح لفهم النص . وقد كانت إرهاصات هذا الاتجاه موجودة عند أصحاب النقد الحديث أنفسهم ، فريتشارد بلاكمر R. Blackmur مثلا قال ذات مرة إن مستقبل نقد الشعر يكمن فى علم اللغويات . وربما كان بلاكمر يعنى حين قال قولته هذه تحليل لغة الشعر بالمعنى التقليدى للكلمة ، وليس النظريات الحديثة لعلم الاجتماع ، على عكس البنيويين الذين يؤمنون بأن جوهر الأدب هو اللغة . ومن هذا المنطلق فإنه يمكن اعتبار النظرية البنيوية ، كما يقول الكثيرون من ممارسيها ، اتجاها يختلف اختلافا جذريا عن كل ما سبقه من نظريات النقد التقليدية .

ولابد عند التعرض للنقد الحديث ومن بعده البنيوية،أن نثير هنا قضية القيمة أو « تقييم » العمل الأدبى وليس مجرد تحليل عناصره الشكلية أوالبنائية ، فمنهج كل من المدرستين لا يعطينا فى النهاية إجابة شافية على سؤال هو من أهم الاسئلة التى يجب على الناقد أن يجيب عليها إن لم يكن أهمها جميعا . وهو : هل هذا العمل الأدبى عمل جيد أم لا ؟ إذ لا يكفى « وصف » مكونات العمل الأدبى

لإ صدار حكم « تقييمى » على قيمة هذا العمل . ولا يكفى أن يقول لنا أصحاب النقد الحديث إن القصيدة الجيدة هى التى تحتوى على قدر وافر من المفارقات الشعرية ، والدلالات المتعددة والبناء المركب وغيرها . وقد قال الناقد الكبير ف . ر . ليفز F . R. Leavis ذات مرة،إنه مالم يستطع الناقد أن يحدد لقارئه القيمة الحقيقية للعمل الأدبى ، فإن هناك خطورة شديدة فى منهج التحليل الوصفى ، سواء فى النقد الحديث أو البنيوية ، إذ قد يتوهم القارىء أن أى عمل أدبى مثل أى عمل آخر ، وأن أدوات التحليل فى النقد الحديث أو البنيوية يمكن استخدامها فى تحليل نصوص متفاوتة المستوى والقيمة تماما .

وإذا كان أصحاب النقد الحديث والبنيوية معا يعودون بالنص إلى عناصره الشكلية المجردة عن محتواه الاجتماعى أو التاريخى ، فإن النقد الماركسى على الجانب الآخر يحصر النص فى مدلولاته الاجتماعية والسياسية والتاريخية دون الاهتمام الكافى بعناصر البناء أو الشكل ،

واضعين « القيمة الفنية » للعمل الأدبى فى الدرجة الثانية أو الثالثة بعد مكانته داخل المنظور التاريخى . **فجورج لوكاش** مثلا ، وهو من أفضل النقاد الماركسيين ، ينظر إلى الرواية الحديثة كتعبير عن انهيار الطبقة البورجوازية ، ويتحدث عن الروائى الألمانى **توماس مان** باعتباره آخر الروائيين العظام ممثلى البورجوازية ، وأعظم من سجل انتصارات هذه الطبقة واندحارها ، ويفسر نواحى القصور فى رواياته بعجزه عن الوصول إلى رؤية اشتراكية للإنسان والمجتمع .

ومن أفضل المحاولات لتطور النقد الماركسى من داخله ما قام به هربرت ماركيوز Herbert Marcuse فى كتابه الأخير « **البعد الجمالى : نحو نقد علم الجمال الماركسى** » وفيه يدفع بأن الفن « **لايعكس مايسمى بحقيقة الوجود ولا مصالح طبقة بعينها . وإنما الفن الحقيقى هو ثورى بطبيعته ، ليس فى تاثيره السياسى العاجل فى التحريض على الفعل ، وإنما فى هدمه للمسلمات القديمة والأفكار البالية ، وبالتالى مساهمته فى خلق وعى متطور بالواقع** » .

ويفترض هذا الرأى أن الفن ، مثله مثل التاريخ ، هو عنصر من عناصر التقدم نحو تحقيق مجتمع أفضل ، وبالتالى فهو يعبر عن حقيقة أعمق وأشمل . وباختصار إن الفن هو نوع من الحقيقة العليا التى « تبشر بالعدالة والتقدم ، وأداة من أدوات التحرير الفكرى والاجتماعى . وهذه النظرة فى مجملها تفترض أن الفن يلعب دورا فى الإصلاح الاجتماعى .

وإذا كان الاتجاهان السائدان فى حركة النقد المعاصر وهما ، النقد الحديث والبنيوية بعده من جانب ، والنقد الماركسى من جانب آخر ، يبدوان وكأنهما يقفان على طرفى نقيض ، إلا أن هناك أرضية مشتركة تربطهما وهى التأكيد على أهمية القارىء . فالنقد الماركسى يفترض أن تغيير القارىء هو هدف العمل الأدبى ، وكلما اتسعت قاعدة القراء كلما استطاع العمل الأدبى أن يحدث أثره فى التغيير الاجتماعى المنشود .

وخارج هذه الاتجاهات هناك عدد من النقاد المعاصرين الكبار الذين لهم وزن وتأثير كبير فى حركة النقد الأدبى المعاصر ولكنهم لا يلتزمون بمدرسة معينة وإن كانوا يسيرون بإحدى القدمين على أرض النظرية وبالأخرى على أرض التطبيق ، ومن أهمهم نورثورب فراى Northorpe-frye وهارولد بلوم Harold Bloom أما منهج « فراى » فى تصنيف الأدب حسب الفصول الأربعة ، وكذلك نظريته فى البعد الأسطورى للأدب التى تعتمد على فكرة « النماذج الفطرية » Archetypes ، وكذلك نظرية « بلوم » فى التأثير ، فقد لعبت دورا هاما فى تدريس الأدب لطلبة الجامعات — خاصة الأمريكية — وبالتالى إعداد جمهور واسع من متذوقى الأدب من خلال التعليم النظامى . وقبلهما كان الناقد الكبير ايفور ونترز I. Winters الذى اتخذ موقفا متوسطا بين التأكيد على القيم الجمالية من

ناحية ، وعلى الوظيفة الاجتماعية للأدب من ناحية أخرى . وهناك أيضا أساتذة الأدب المقارن مثل «هارتمان و دى مان » وغيرهما . الذين بدأوا يدمجون مناهج التحليل البنيوى مع المناهج المعروفة للأدب المقارن ، فرنسية كانت أم أمريكية .

ولا يسع المستقرىء لحالة النقد المعاصر إلا أن يلاحظ أن البنيوية تمثل تغيرا جذريا فى الاتجاهات المعاصرة للثقافة والنقد على حد سواء . فمن الناحية الثقافية نجد أن أصحاب البنيوية ، مثل النقاد الماركسيين الذين تأثروا بهم ، يعمدون إلى تفكيك نظام الأفكار والمؤسسات القائم من أجل إعادة بنائه . وجدير بالذكر أن التأثير الماركسى على البنيوية هو تأثير كبير خاصة عند البنيويين الفرنسيين ، وهناك تشابه كبير بينهم فى المصطلح النقدى وفى موقفهم من « المجتمع البورجوازى » ، كما أن البنيوية نفسها تعتبر حركة يسارية . والفرضية التى تحكم عمل أصحاب البنيوية أنه لا توجد مسلمات فكرية أو أية حدود تحدد الأنماط المتفق عليها من الأفكار أو السلوك . وفعل « يكتب » نفسه ecrire كما يقول بارثيز Barthes هو فعل لا مفعول له ولا فاعل ، وإنما هو منظومة العلاقات ( أو الدلالات ) التى يتكون منها النص الأدبى . ولذلك فإن أصحاب البنيوية يجدون أنفسهم «عند التطبيق فى الرواية التجريبية المعاصرة التى تلغى مبدأ « الحكاية » أو الحدوتة كما تلغى تكنيك تتبع مصير الشخصيات من بداية إلى نهاية .

وتبقى عدة ملاحظات بسيطة على منهج البنيوية ونفعها فى إضاءة المشكلات النصيّة والنقدية فالواضح أن السواد الأعظم من الكتابات البنيوية — مثلها مثل الكثير من كتابات تحليل النصوص فى النقد الحديث — تبدو وكأنها تمرينات ذهنية عنيفة يقوم بها لاعبون مهرة على حساب الهدف الأصلى وهو النص ، الذى تتضاءل أهميته فى اللعبة النقدية أمام مهارة التمرين البنيوى وتخريجاته .

وخلاصة القول أنه بالرغم من أن هذه النظريات النقدية الحديثة مثل النقد الحديث والنقد الماركسى والبنيوية والسيميولوجية وغيرها «قد جعلت من النقد الأدبى مؤسسة قائمة بذاتها خاصة فى الجامعات ، وكانت فى أحيان كثيرة من العوامل المساعدة على تكوين الذوق الأدبى لدى قطاع عريض من الطلبة الذين يدرسون النصوص الأدبية كجزء من مناهجهم الدراسية ، إلا أنها حققت حالة من الانفصام الشديد بين الأدب والشارع الثقافى العام حيث لايمكن للمتلقى العادى — الموجه إليه هذا الأدب أساسا — أن يحيط بهذه النظريات الجديدة الموغلة فى التخصص . فأصبحت المؤسسة النقدية محصورة فى أغلب الأحوال داخل أسوار الجامعات والمحافل المتخصصة ، وهذا التوغل فى النظرية المتخصصة وتطبيقاتها أبعد المؤسسة النقدية أكثر وأكثر عن الخبرة الإنسانية التى يقدمها العمل الأدبى وعلاقتها ببقية مكونات الثقافة فى عصرها . وكما قال ريتشارد بلاكمور : « لا يمكن لأى كمية من التحليل اللغوى أن

تشرح لنا **الإحساس** الكامن وراء القصيدة أو **الروح** التى بثها فيها الشاعر ».

ولاشك أننا بدأنا فى النقد العربى نلحق بهذه الصورة النقدية التى وردت إلينا من الغرب، فقد شاع بيننا النقد الحديث منذ أن دعا إليه رشاد رشدى فى الستينات، كما كانت لدينا منذ الستينات أيضا نماذج فى النقد الاجتماعى والتاريخى ممثلة فى أعمال مندور، وبعض النقد الماركسى ممثلا فى أعمال محمود العالم وزميله د. عبد العظيم أنيس ... إلا أن هذه التيارات ظلت فردية لا تتحول إلى مؤسسة نقدية هامة فى الجماعة أو فى الشارع،وإن كان تيار النقد الاجتماعى قد غلب عند الكثيرين من نقاد الصحف الذين تتلمذوا على أيدى مندور سواء فى قاعات الدرس أو إعجابا بالمقولة العامة بأن الفن للمجتمع، ناسين أومتناسين أنه لم تكن هناك أبدا مدرسة فى مصر تدعو إلى ما يسمى بالفن للفن،وإنما كانت الدعوة هى اعتماد مناهج النقد الحديث فى التحليل النصى ..... وأخيرا فقد أخذت فى أواخر السبعينات وحتى الآن تيارات حديثة موغلة فى التخصص مثل البنيوية والأسلوبية والسيميولوجية وغيرها،تضرب أبوابنا النقدية بشدة .. فتوسع الهوة مرة أخرى بين النقد الأدبى والشارع الثقافى أو حتى الشارع العام .. وتعود بالنقد الأدبى القهقهرى إلى داخل أسوار الجامعات أو المجلات المتخصصة التى قد لا يقرؤها إلا من يكتبون فيها أو أصدقاؤهم من المعجبين بقدراتهم الفذة على القيام بتلك التمرينات الذهنية العجيبة المرهقة.

وفى رأيى أن هناك دورا أساسيا لابد أن يلعبه النقد الأدبى لكى يكون مفيدا للقارىء والمتخصص معا. وهو أن يضع مقاييس محددة للقيمة الأدبية والفنية ويصدر الأحكام النقدية التى تفصح عن القيمة الحقيقية للعمل سواء من الناحية الفنية أو فى علاقته بالمجتمع وأفضل نماذج النقد عادة هى تلك التى تحقق هذا الهدف من خلال التفاعل مع أنماط الفكر والفن والأدب فى عصرها، ومن خلال اتخاذ المواقف تجاه القضايا الأدبية والثقافية المثارة. ولكى يلعب النقد هذا الدور لايمكن فصله عن وظيفته فى التقييم — لا مجرد الوصف — فالتقييم هو جزء أساسى وطبيعى وعضوى من عملية النقد. وكما أن كل عمل فنى جديد هو بشكل أو بآخر نقد لما سبقه من أعمال، فإن كل عمل نقدى لابد أن يحدث تأثيرا فى تغيير اتجاهات الإبداع الأدبى.

محمـــود الـــوردانى

# رائحـــة الليـــل

لما بان شبحها بعيداً فى العتمة ، تركت ساقىّ تنطلقان ، والرياح تندفع بين أوراق الشجر المتتابع على الجانبين ، ورائحـة الليل حـريفة تمـلأ الأرجاء ، أحسهـا تنفذ إلى مسامى . لا أخشى شيئاً قـدر خشيتى من الفئران التى أسمع صرخاتها القصيرة على حـافتى الممشى الضيق . وقلت لنفسى إننى سـوف أتجنب رفـع عينى إليـهـا ، وسأكتفى فقط بإحساسى أنها هناك تطل وترانى ، وربما كـانت تشير لى الآن ، بشعـرها القصير يحف بجـانبى وجهها ، والليل يضوى على ذراعيها العاريتين البعيدتين وأنا أحمل جسمى حملاً على الـركض ، ودقات حـذائى مكتومة وتثير تراباً خفيفاً ، سرعان ما يغيب وسط رائحة الليل . ووئيدة جعلت تجيئنى الروائح الأخرى على مهل . ليمون ونارنج وريحان ويـوسفى ، ويحل إرهـاق هادىء عذب ، وأنا لا أدع قدمى تلمسان الأرض ، عازماً على الوصول قبل أن أرفع عينى نحوها .

كان ثمة ضوء خفيف لايكاد يستبين يبدو من خلفها . لما لمحتها قبل أن أركض . وها أنا سوف أصل إليها ، وألوح حين ترانى أسفل الشرفة ، وأرمى لها بقبلة ثم أدلف إلى الباب الواسع ، وعلا صوت الفئران جارحـاً رفيعاً . وضجيـج كلاب بعيدة ، وربما عربات وقطارات . وأنا أطرق الأرض بخفة ، بل وأرغب فى أن أغنى ألحاناً أحبها ، لكننى تذكرت أننى كثيـراً ما أنشزّ وأنسى الكلمات واختـرع كلمـات أخرى ، فتستولى علىّ خيبة دفينـة لأننى فشلت فى حفظ أغنيات كثيرة

أشد ما دهشت ، لما رفعت عينى إليها ، وأنا أصعد السلالم الاربعة المفضية إلى المدخل ، قبل أن أنحرف نحو الباب ، وأستقبل رائحة الريحان فى الحوضين المتقابلين فى الركن . لم أجدها ولم أجد الشرفة ، فتوقفت أمسح المكان جيـداً . مكان الشـرفة وجـدت نوافـذ صغيرة ضـوؤها خفيض .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أغلقت عيني بقوة . نعم لقد رأيتها من بعيد ، يحيط شعرها القصير بوجهها ، وذراعاها العاريتان يضوي عليهما الليل في الشرفة المعلقة في الدور الثالث ، ذلك الذي يتعين عليَّ أن أصعد إليه الآن . وأنا قد ركضت كثيراً ، ربما منذ أول الليل ، واظن أنه آن لي أن أستريح بعد كل ما جرى . وبالرغم من الليل والبرودة ، كان جسمي مبللاً تماماً من العرق . ودون أن افتح عيني ، انحرفت إلى اليسار ، محاذراً الاصطدام بالحجر الضخم الذي يسد جزءاً من العتبة .

على أنني بعد الدرجات الثلاث الاولى ، استعددت للقفز فوق درجات الدور الاول على أصابع قدمي كما أفعل دوماً . تلقفتني أجسام وأجسام تثغو وتوهوه وتوصوص وتموء وتفح وتخور وتعوي : أجسام وأجسام مشعرة وغير مشعرة . عارية جميعها وساخنة وأنا انقلب وأقوم وأنقلب مجاهداً في الاحتفاظ بوجهتي ، وانقلب ثانية فوق أجسام تهتز وتنهض وتقعي وتتدافع . اغمضت عيني وقلت لنفسي إن عليَّ أن اتجه إلى الصعود في كل الاحوال ، وألا أخشى هذه القشعريرة التي تجعلني أتقزز من ملمس الأجسام العارية الجارحة . رحت أنأى بنفسي قدر الطاقة عما أحسب أنه خطومها وأفواهها وأنيابها ، غير أن صراخها الملتاث أصابني بالجنون فجأة كانت تزوم ثم تجأر من قدمي الخائفتين ، أخلصهما من بين الجلود ، فأنقلب على وجهي وأمد ذراعي قبل سقوطي وأستند لأقوم مرة أخرى ، وأولي وجهي نحو الطابق الثاني دون أن أرى شيئاً . أمد يدي إلى الجدار ، فتدفعني الأجسام للترنح ، فأمد يدي الأخرى محاولاً الاستناد إلى الدرابزين غير أنها تعاود الدفع .

منذ قليل ، خلت أنني نجحت في الافلات من أي مراقبة محتملة . حملتُ حقيبة « سمسونايت » من ذلك النوع الذي أمقته ، وأمقت هيئة من يحملونه لكنني رضيت بحملها ، وتوجهت إلى « الفجالة » ، ومضيت أدور وألف في « باب البحر » حتى اقتربت الساعة من السابعة ، وفي تمام السابعة بدأت السير ، فمن يقابلني ، ويحمل عني الحقيبة المحشوة بالأوراق ، والتي كان متعيناً عليَّ أن أسلمها له ، بعد أن كان هناك احتمال بتعرضي للمداهمة ، وبالتالي الاستيلاء على الأوراق — من يقابلني إذن ، كنت أعلم أنه سوف يبدأ السير في السابعة أيضاً من أول شارع « كامل صدقي » من ناحية « الظاهر » ، بينما أبدأ أنا من ناحية « رمسيس » ، مضيت متمهلاً أتفرج على المكتبات المتتالية : صناديق زجاجية متجاورة تحوي كراسات وأغلفة كتب وأقلاما وعلب ألوان تتتابع وتتتابع بلا انقطاع ، حتى كدت اصطدم بها . ابتسمتُ في البداية ، ثم انفرجت شفتاها عن ضحكة حقيقية ، وأنا مرتبك بالفعل ،

بل وربما بدا عليَّ أنني أبحث عن طريقة للتخلص منها ، مثلما نفعل عندما يقابل أحدنا صديقا أو قريباً له ، بينما نكون مع زملائنا في مهمة ، عليك لحظتها أن تنتحي بمن قابلته بسرعة ، وربما تدفعه لتبتعد به . عرفتها منذ أكثر من عام ، وظللنا شهوراً نلتقي في أماكن مختلفة متباعدة :

حديقة الحرية بالقرب من متحف مختار وجامع عمرو وشارع مسرة وشارع الأزهر وعند حديقة المريلاند ومحطة مارجرجس اتسلم منها حقيبة الأوراق ونلف معاً ، نختبر المراقبة خلفنا ، قبل أن ينفصل كل منا عن الآخر في البداية ، كنا نتبادل حديثاً مقتضباً عن الشوارع والحارات التي نقطعها لنتأكد ممن يحتمل أن يكونوا خلفنا ، لم يكن ممكنا لنا أن نجلس معاً في أي مكان ،

ولا إطالة الفترة التى نمشى فيها معاً . أتسلم منها الحقيبة البلاستيكية ، وبداخلها الأوراق الملفوفة فى حقيبة أخرى مربوطة جيداً . وقبل أن نفترق ، نتفق على الموعد التالى بعد أسبوعين فى مكان آخر . أحببت طريقتها فى نسبة الضمائر واستخدامها للمبنى للمجهول كى تنجو من مزالق الكشف عما لا تبغى كشفه وأسرتنى قصة شعرها القصير الفاحم على جبهتها .. ثم أنها كانت وحيدة مثلى ومرهقة . على أننا قاومنا فترة طويلة دون مبرر ، وبتنا نطيل لقاءنا ، ويتملى كل منا من الآخر ، وتتهلل هى فرحة تحكى عما جرى لها طوال أسبوعين كاملين ، وتزودنى بكمية من النصائح عن الأكل والتدخين والنوم فيما أحكى لها عما جرى لى بدورى وحين بدا أن مقاومتنا قد هانت ، تعرضت للاعتقال عدة شهور فى إحدى الحملات الموسمية . غابت عنى وغبتُ عنها حتى فاجأتنى ، ترتدى « بلوفر » مفتوحاً فوق فستانها الصوف القصير بلون الكمون . قالت ، مسرعة متهللة ووجهها قريب منى ، وأنا أتملى عينيها ووجهها الأبيض الشاحب وأعضاءها :

« تعال ندخل من هنا ... »

وانحرفنا فى الشارع المقابل ، فتابعت هى بنفس السرعة

« اسمع ... سوف أسلم الحقيبة بعد خمس دقائق ... هاتها وامض أنت » . غابت فى لحظة ، ووجدتنى أتوقف قبل أن أهتف بها . ضربت غاضباً مقرفقاً فى البرد على غير هدى ، دون أن آبه بالخروج من شبكة الأزمة المحكمة الممتدة حتى سجن الاستئناف ، متوقعا فى كل لحظة أن أراها تطلع لى فجأة وأقفل راجعاً معها . وهاهى تتجلى لى أخيراً فى شرفة مسكنى بعد كل هذا الركض والنصبْ

وجدت قدمى تخوضان فى الهواء ، وقد فارقت الجلود الساخنة ، ثم انقلبت على وجهى ، وأحسست بالألم عنيفا يتقد فى أنفى وعينى ، واندفعت أنهب السلالم القليلة حتى الطابق الثانى ، ولم يبق أمامى إلا طابق واحد وأصل إلى مسكنى ، وجعلت أمسح أنفى وأتحسس عينى وأشم رائحة الدم شاعراً بلزوجته بين أصابعى .

تراجعت أصوات الهدير والخوار والعواء حتى بقى هسيس بعيد . وتعودتْ عيناى على الظلام ، فيما كانت البسطة الطويلة للطابق الثانى يبدو شبح جدارها فى الأعلى . فى الناحية اليمنى يسكن عدد كبير من الطلبة فى الشقة المفروشة . وفى الشقة اليسرى القابعة تحت مسكنى بالضبط تسكن الأرملة الصغيرة مع أمها العجوز التى تبادلنى الحديث كلما طلعت إلى شرفتى : ترفع لى وجهها وعيونها الباهتة وهى جالسة فى الشمس ، تحدس ما أقوله لها من حركة شفتى . وحين اقتربت ، أمكننى أن أرى الضوء القليل يتسلل عبر باب الشقة الأولى المفتوح .

مضيت أقاوم الرغبة فى الاستدارة برقبتى ومعاودة النظر إلى الجلود التى أفلتُ منها وشيكاً ، بل إن رقبتى كانت تؤلمنى وأنا أجهد فى تثبيتها وتلمس درجات السلم بأطراف قدمى ، قبل أن أقدم على الانتقال إلى الخطوة التالية .

خيل لى فى البداية أنه حفيف أوراق شجر كثيف ، يبدأ خفيفاً هيناً ثم يروح يشتد ويشتد ، وباب الشقة الأولى مفتوح ، فأشعر ببرودة قاسية ، وأتكوم على أعضائى مسرعاً ، غير أننى بوغتُّ بأصوات نسوة مفردة : ياحمادة ... أوعى كده ... يفتح الله ... بل وسمعت واحدة تهتف باسمى بتلك النبرة الواثقة المستسلمة فى آن معاً

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

ولما شفت النور الخفيض ينبعث من باب الحجرة القريبة ، اخترقت المدخل ، وتوقفت حين انصفق الباب بسرعة ، لكنني لمحت شبحها في لحظة قبل أن تختفي . كانت تلبس قميص نوم قصيراً وشعرها المقصوص يحيط بوجهها الأبيض الشاحب ، بل واستطعت أن أحدد لون القماش الاصفر لقميص نومها الخفيف .

ثم بدأ هتاف ما بأصوات أنثوية لا تكاد تسمعها ، ورأيتهن يلوحن بالشورتات والفانلات الرياضية وخصورهن تتمايل متزاحمات متلاصقات عبر الحجرة التالية . استدرت متجها إليهن مبتسما رافعاً يدى محاولاً ان اتبينها .

لم اكد اتحقق منها ، حتى مرت من حولى النسوة المحلولات الشعور ، ذوات الجلاليب السوداء السابغة المشقوقة من الصدر . كن يهرعن منتحبات ، وانا خائف من اصطدامهن المفاجىء بى ، وهن يتدافعن ورائحة شعورهن الطائرة فى الهواء تحلق وتغمرنى مثل رائحة الجوافة ، على اننى ما لبثت أن وجدت نفسى أركض معهن فى نفس الاتجاه ، حتى وصلت إلى النافذة المفتوحة على الليل وأصوات الطيور وحفيف أوراق الشجر . التصقن بى والتصقت بهن ، ونحن جميعاً نطل . وطفقت أحاول مشاهدة مايرين ، غير أن حركة أجسامهن المنتفضة كانت تمنعنى من التركيز وسرعان ما أحسست بالضيق من دفعى واصطدامى بإفريز النافذة الخشبى ، ورفعت عقيرتى أشاركهن الصراخ حانقاً بغية تخليص نفسى والتراجع ، وأنا أشعر بأعضائهن تضغطنى وتضغطنى ، فأدفع جسمى اكثر واكثر ، إلى أن استدرت أخيراً ، مصطدماً بها وبوجهها المبلل ، فاحتضنتها وضممتها جيداً ، لكنهن رحن يدفعن ويدفعن ، حتى انفصل كل منا عن الآخر ، بينما انطلقت أنا آملاً فى العودة من نفس الاتجاه الذى قدمت منه .

مرت عن يمينى حجرة مغلقة وتلتها حجرة مغلقة ، وثالثة ورابعة ، ثم تلك الباهرة بالضوء النقى المختلطة بزرقة خفيفة ، فيما تسللت الأصوات القليلة المتناثرة قبل أن تنتظم مرددة خلف صوت الولد النحيل الرافع يديه معاً . كنا قد حاصرنا مداخل المحكمة حيث كان زملاؤنا يقبعون خلف القضبان ينتظرون أوامر القضاة باستمرار حبسهم أخذت هتافاتنا تتعالى . .

وما لبثنا إلا قليلاً حتى ظهر الجنود بأقنعة وهراوات وبنادق ودروع وجزم ثقيلة ، يزومون مطلقين صرخات قصيرة . شاهدت صفوفهم تملأ الفضاء وهم يطبقون علينا من الشارعين الرئيسيين . فيما بعد ، حكى أولئك الذين كانوا خلف القضبان ، كيف انهم انقلبوا يحدقون فى القضاة ، وشاهدوهم مكبلين يرسفون فى الأغلال لايجرؤون على تبادل النظر ، ينتظرون بنفاد صبر أن ينتهى وكيل النيابة من سرد وقائع التظاهرات وتوزيع المنشورات وتنظيم اللجان فى المصانع ، تحول الهتاف الى هدير تتردد أصداؤه لما بدأ الاشتباك ، واندفعت مخلفاً الحجرة ذات الضوء الباهر ، دون أن أجسر على النظر عبر بابها المفتوح ، وعند بسطة السلم واصلت طريقى ، وتركت باب شقة الأرملة المفتوح ، وارتقيت الدرجات اثنتين اثنتين .

هى النجوم تشتعل فى السماء متهاوية كلما طلعتُ ، ودفقات الهواء تصفو وتبرد كلما اقتربت من مسكنى القابع على السلم ، وانتبهت إلى اننى قد سلمت الحقيبة بالفعل ، فيما كنت أدفع يدى فى كل جيوبى باحثاً عن المفتاح ، والعرق يغمرنى ويقززنى احتكاك يدي المبللتين بالعرق بجيوب سترتى .

على أن الباب كان مفتوحاً . لقد جاءوا اذن . لابد أنهم فتشوا الحجرتين والصالة . كوموا مجموعة كتب يأخذونها معهم مثل كل مرة ، واجدها انا فى حجرة العقيد ، لما يقابلنا بعد الافراج عنا وقبل أن نعود إلى بيوتنا ، حاملين حقائبنا ومتناثرين فى حجرة مكتبه . أتجاهله تماماً ، وأجبر نفسى على عدم سماع صوته ، محدقاً عبر النافذة الموصدة ، متململاً فى نهاية الأمر عندما يذكر اسمى مشيرا باستهانة

وخطوت إلى الصالة ، وشممت رائحة مسكنى . اتجهت إلى مصدر الضوء فى الحجرة الأولى . وتذكرت فجأة أننى بعد أن سلمتها الحقيبة السمسونايت وفارقتنى ، قبل أن أملأ عيونى منها ، شاهدتها وأنا فى الأسفل وذراعيها عاريتين وشعرها القصير يحيط بوجهها فى الشرفة . لكم أتوق إلى احتضانها والامساك بخصرها ، وأصحبها حتى الفراش وأنا اقبل رقبتها الناصعة واغيب بوجهى فى شعرها .

أبطأت خطواتى وأنا أقترب من النور القليل الذى امتد حتى المدخل ، إلى أن بدا ظهر البنت الصغيرة ، وقد أطلت برأسها بالكاد من أفريز النافذة المفتوحة على السماء والعتمة ، وهى تشب بجسمها قليلاً كانت ترتدى منامة من الكستور لها كمأن طويلان ومفروشة بزهور صغيرة بلون الفوشيا حتى تحولت داخل الحجرة ذات الضوء القليل الى زهرة فوشيا واحدة كبيرة متلألئة . رحت أحدق الى قطع الأثاث القليلة فى الحجرة التى كنت أستعملها للنوم : الفراش الصغير الذى أحرص على ترتيبه ، وصفوف الكتب على الأرض ، والمقعد الوحيد المجاور للفراش وملابسى المعلقة على الحائط فوق ورق الجرائد .

وجدتها تستدير وتبتسم لى أوسع ابتسامة . أضاء وجهها الصغير لون الفوشيا المتألق ، ودون دهشة ، وبثبات ، قالت

« سمعت الأصوات وخفت ... قمت ابص ... حزر فزر .. من شفت فى الحفلة ؟ ... شفت الفلسطينيين ..... » .

لا أعرف كيف وصلت الى الفراش ، ثم رفعت جسمى وقدمى واستلقيت مستمراً فى متابعة عينيها السوداوين الواسعتين ، لا تجفلان ولا تهتزان وهما تنظران على نحو مباشر نافذ :

« آه .. شفت الفلسطينيين وكان هناك بنتان تلبسان فساتين فلسطينية مشغولة ... أحضَر العشاء ؟ انا اكلت فى الحفلة وغنيت مع البنات الفلسطينيات .. » .

كان الضوء خفيفاً مع ذلك ، وكانت الحجرة مملوءة بأنفاس البنت الصغيرة وتلويحاتها وعيونها الواسعة السوداء وشعرها الفاحم القصير .

رغبت فى النوم تحت هذه النافذة المفتوحة ، وبالقرب من البنت التى تتحدث بصوتها الرفيع القريب منى ، لكننى كنت جائعاً وعاجزاً عن الإنصات ، أحاول إجبار نفسى على الكف عن فهم ما يجرى ، وأنا أنظر إلى الصورة الوحيدة التى علقتها على الحائط للولد العارى الراكب حصاناً بنيا فاتحاً . ووجدتنى أقول :

« أعجبتك الحفلة ؟ .. » .

« انا رحت بالفستان الابيض فى أحمر القصير ... أعجبهم جداً ... » .

تذكرت سجائرى ، ومضيت أفتش فى جيوبى ورغبتى فى التدخين تتصاعد ، غير أننى كنت أسترق النظر الى باب الحجرة ، بل وخيل لى أننى اسمع أصواتاً .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

# واحد من شعراء السبيعنيات

محمد سليمان واحد من شعراء السبعينيات ، ينتمي شعره إلى شبكة الرؤيا الواسعة التي يجسدها شعر السبعينيات في مصر ، بكل ما ينطوي عليه هذا الشعر من اتصال بحلقات الرؤى الموازية ، ومن انقطاع يمايز بينه والحلقات المغايرة ، فيؤسس له خصوصية يؤكدها المعنى المتميز الذي نقصد إليه عندما نتحدث عن شعراء السبعينيات في مصر . هذا المعنى المتميز يرتبط بطموح جيل محدد ، ولد أغلبه مع مفتتح الخمسينيات وتفتح وعيه الفكري والفني على مشاهد الانحدار ، ولم ير من لحظات المشروع القومي سوى لحظات الانكسار ، فلم يعرف سوى التمرد على هذه اللحظات ، التمرد الذي بدأ بمظاهرات الطلاب التي انفجرت منذ العام الثامن والستين ، ولم يتوقف طوال الحقبة الساداتية ( سبتمبر ١٩٧١ ــ أكتوبر ١٩٨١ ) فكان أول صرخة احتجاج أطلقها هذا الجيل من أعماق الوعي الوطني ــ القومي المعاصر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبقدر ما نال هذا الجيل حظه من الإحباط . فقد نال حظا مماثلا من الاضطهاد : السجون : الحرمان من وظائف الحكومة : إغلاق منافذ التعبير عن الرأى المعارض ، الحجر على وسائل النشر · الاتهام المطارد من السلطة ، محاولات الأدلجة المتصلة للقضاء على بذرة التمرد ؛ التشكك الدائم من الكبار فى ثمرات الإبداع المرة التى قذفتها إلى الحلوق موجات الإحباط المتصلة ، ابتداء من كارثة العام السابع والستين ، ومرورا بمحاولات القضاء على الإنجازات الناصرية فى مجالات الاستقلال الوطنى والقومى ، وانتهاء بالدخول فى مرحلة التبعية وسيطرة الدولة النفطية العشائرية بكل ما فرضته — بسطوة أموال النفط وإغرائها — من أنماط ثقافية تؤكد التخلف والتبعية . وذلك كله فى السنوات المتكلكلة التى شهدت أول خطة لروجرز لتحقيق السلام الأمريكى بين العرب وإسرائيل عام ١٩٦٩ ، والغارات الإسرائيلية فى عمق الأراضى المصرية ( أبو زعبل ، بحر البقر ) وأيلول الأسود ، ووفاة عبد الناصر عام ١٩٧٠ ، والإطاحة بالناصريين والقوميين واضطهاد اليسار كله منذ عام ١٩٧١ ، وسطوة البترو/دولار الذى تغذى بدماء شهداء أكتوبر فى العام الثالث والسبعين ، وأخيرا انتفاضة الخبز فى مصر ( انتفاضة الحرامية ؟! ) فى مطلع عام ١٩٧٧ ، والسلام مع إسرائيل منذ العام الثامن والسبعين .

هذه الأحداث علامات أساسية أسهمت ( مع غيرها الذى لا مجال للإفاضة فيه ) فى تشكيل الوعى المتميز لجيل السبعينيات فهى ركائز ونقاط تحول مؤثرة ، وأنماط التمرد عليها علامات دالة على وعى هذا الجيل ، من حيث هو جيل هامشى ، ميال إلى العدوانية ، متمرد على سلطة الآباء الذين أورثوه الهزائم والنكسات ، فظلّ هذا الجيل فى حالة صدام مع السلطة السائدة فى السبعينيات على المستوى السياسى الاجتماعى ، وحاول خلق منابره الخاصة ، الفقيرة ، محدودة الانتشار ، خصوصا بعد أن تعلم من تجربة مجلات الحائط فى الجامعة وأفاد منها ، فأصدر مجلات « الماستر » ومطبوعاتها ، ونظم الندوات والملتقيات الهامشية ، ليمايز إبداعه عن إبداع الآباء على المستوى الأدبى . واجتهد فى صياغة مفاهيم نقدية موازية لإبداعه الأدبى وكاشفة عنه ، من خلال نشرات محددة من مثل « إضاءة » و « كتابات » و « خطوة » .

وبقدر ما أسهم المناخ الكئيب للسبعينيات فى تأكيد هامشية هذا الجيل ، وتولد عدوانيته ، فإن خلخلة الحياة الثقافية والأدبية ، وفراغها من المتابعة الفعلية ، والهجرة الداخلية والخارجية التى فرضت على الأصوات الجادة ، قد أسهمت فى العزلة الأدبية لهذا الجيل ، وافتقاره إلى المراجعة التى كان يمكن أن تغدو مرآة ، لقيمة إبداعه ، يتعرف فيها الموجب والسالب . وقد زاد من وطأة الموقف ، اختلاط القيم الذى صحبه تضخم فى النوابت الطفيلية التى خلطت الأدب باللا أدب والإبداع بالضحالة . وإذا كانت العزلة الأدبية قد أدّت إلى انقطاع لغة الحوار الجاد ، الخلاّق ، بين هذا الجيل والأجيال المخالفة له ، فإن هذا الانقطاع قد أسهم ، بدوره فى عدم التبلور الباكر ( أكاد أقول الطبيعى ) للتجربة الإبداعية لهذا الجيل الذى لم يعرف حوارا يسهم فى تأسيس تميزه ، أو يسهم فى تعريف مثالبه ومناقبه . فالحوار اكتشاف للأنا فى لغة الآخر ؛ والعكس صحيح بالقدر نفسه .

وإذا كان المقياس العمرى مع الوعى المتميز — فكرا وإبداعا - بالمتغيرات الحاسمة فى الواقع ، والتمرد الحاد عليها ، والهامشية ، أطرا مرجعيه ينطوى عليها الوجه الأول الذى يحدد ما نعنيه بدلالة جيل شعراء السبعينيات

فى مصر ، من حيث هو جيل ذو خصوصية . فإن الوجه الثانى لهذه الأطر المرجعية يرتبط بطبيعة الرؤيا المتميزة التى صاغها إبداع هذا الجيل ، أو حاول أن يصوغها ، من منظور يؤكد خصوصيته ، بوصفه الجيل الذى طمح — ولا يزال — إلى تأسيس هوية فصامية على مستوى الإبداع ، ينفى معها الابن حضور الأب بالمعنى الفرويدى ، ويتمرد على السلطة البطريركية للفن والفكر والمجتمع على السواء ، ويستمد من نسغ تمرده ما يحاول به تدمير سجنه الغارق فى برودة النظام ، وما تعارفنا على أنه الحد الفاصل ، الثابت ، بين العقل والجنون ، الماء والنار ، الأنا والآخر ، وذلك كى تنهار الحواجز والسدود والسجون ، فلا يبقى سوى المراح العضوى للأنا فى انطلاقها المتمرد حتى على نفسها ، ما ظلت فى عالمها المناقض الذى ينطوى على وعى ضدى لا يعرف السكون أو الإذعان ، إذ ليس فى هذا العالم المناقض سوى يقين واحد مؤداه :

**لابد من شىء يناقض كلَّ شىءٍ**
**ثم يكسح أىَّ شىءٍ من قُمامةِ هذه الأشياء**
**لا يُبقى على شىءٍ**

إن هذا الإطار المرجعى يصلح لأن يكون فرضية إجرائية ، نميز على أساسها بين من كتبوا فى سنوات السبعينيات بوصفها وعاء زمنيا محايدا ، يمكن أن يجمع بين المتناقضات والمتشابهات : المتمردين والخانعين ، الآباء والأبناء ، المقلدين والمبدعين : ومن يدخل فى جيل شعراء السبعينيات ، من حيث هو جيل ذو خصوصية فى الرؤيا . وأتصوّر أن هذه الفرضية الإجرائية ، بما تنطوى عليه ، يمكن أن تتحول إلى معيار للتمييز بين شعراء السبعينيات الذين هم جماعات متعددة لا جماعة واحدة ، ونزعات متعارضة لا نزعة واحدة ، وتجارب متباعدة لا تجربة واحدة ، ومع ذلك ، فإن ما بينهم من اتفاق على مستوى المنطلقات ، أو على مستوى خصائص الإنجاز ، يصل بينهم فى رؤيا عامة ، متسعة ، تمايز بينهم والمعاصرين لهم والسابقين عليهم . وأتصور أن هذه الفرضية الإجرائية لن تمايز بين شعراء السبعينيات وغيرهم فحسب ، بل تميز بعضهم عن بعض بالقدر نفسه ، من حيث الطموح والقدرة ، ومن حيث المنطلق والإنجاز ، على أساس القيمة التى تفصل بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع ، أو بين مستوى التطلع ومستوى التحقق ، فسوف نجد بين شعراء السبعينيات من يؤكد انقطاعه عن السابقين بينما هو غارق فى سجن تقاليدهم ، ومن يستبدل أبا بأب دون أن يتمرد على البطريركية الكامنة فى جذر استبداله ، والقليل القليل من شعراء السبعينيات ، الأقل كلاما والأكثر عملا ، هو الذى قدم إنجازا حقيقيا لافتا ، ينطوى على ما يؤسس ابتداء لأفق إبداعى جديد . ومبتدى تعرف ذلك هو الوقفة الباحثة عن الخصوصية التى تميز كل شاعر من السبعينيات ، حتى لو اضطررنا إلى تحليل الرداءة .

— ٢ —

ومحمد سليمان ، شاعر من شعراء السبعينيات . صدرت له أربعة دواوين أولها « أعلن الفرح مولده » ( ماستر ، بجهود جماعة « أصوات » مارس ١٩٨٠ ) وثانيها « القصائد الرمادية » ( طبع على نفقته عام ١٩٨٢ ) وثالثها « سليمان الملك » ( سلسلة أصوات أدبية

الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أكتوبر ١٩٩٠ ) ورابعها « أحاديث جانبية » ( عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ ) . ولا تزال لدى الشاعر مخطوطات لدواوين ثلاثة لم تطبع إلى الآن ، هى « أوراق الضوء » و « المرايا والمخاطبات » و « قصائد إلى نورا » ، ومثلها ثلاث مسرحيات شعرية هى « العادلون » و « الشعلة » و « الحاكم » . هذه الأعمال تنطوى على عطاء شعرى متميز من حيث الكم والكيف ، وهو عطاء يشد الانتباه الأولى إلى مجموعة من الملاحظات .

أولها أننا إزاء حالة لافتة لشاعر متميز يعانى من مصاعب النشر ، فأغلب إنتاجه ( ستة من عشرة ) لم يطبع بعد ، وما طبع لم ينشر كله عن طريق المؤسسات الثقافية ، بل قسمة بينها والشاعر ، الذى بدأ بطبع أعماله على نفقته الخاصة هو وأعضاء جماعته الشعرية « أصوات » . أعنى أننا إزاء شاعر لم تقدمه المؤسسات الرسمية الثقافية للدولة ابتداءً ، بل قدم نفسه بواسطة جماعته الهامشية ، إلى أن فرض نفسه على المؤسسات الرسمية للثقافة ، بعد قرابة عقدين من زمان كتابة الشعر . هذه الملاحظة لا تنطبق على محمد سليمان وحده ، بل على كل أقرانه من شعراء السبعينيات الذين لا يزالون فى الهامش ، وبعيدا عن مجموعات المصالح المرضى عنها فى عالم النشر ومؤسساته الرسمية . ومع ذلك ، فإن محمد سليمان أسعد حظا فى النشر من أقرانه شعراء جماعة « أصوات » ، فمنذ أن اكتتبوا فى مطلع الثمانينيات لنشر دواوينهم الأولى ، وأصدروا أربعة دواوين ( لعبد المقصود عبد الكريم ومحمد سليمان وعبد المنعم رمضان ومحمد عيد ) عام ١٩٨٠ وديوانا واحدا أخيرا لأحمد طه عام ١٩٨١ ، لم يصدر لأى واحد من هؤلاء - باستثناء محمد سليمان - أى ديوان ثان لا على نفقته الخاصة ، ولا باكتتاب الجماعة الشعرية ، ولا بمساعدة المؤسسات الثقافية .

ويرتبط بالملاحظة السابقة ، أن محمد سليمان أصدر ديوانه الأول ، على نفقته الخاصة ، وعمره أربعة وثلاثون عاما ، وهو زمن متأخر بالقياس إلى زمن إصدار الديوان الأول لجيل الخمسينيات على سبيل المثال . فقد كان عمر صلاح عبد الصبور حين أصدر ديوانه الأول ، ستة وعشرين عاما ، وبدر شاكر السياب واحدا وعشرين عاما ، ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتى وأحمد حجازى أربعة وعشرين عاما . هذا الفارق الزمنى اللافت يرجع إلى ضيق مجال النشر أمام شعراء السبعينيات ، ومحاولة قمع صوتهم النقيض . وحسبنا أن نضع فى اعتبارنا أنه فى العمر نفسه الذى أصدر فيه محمد سليمان ديوانه الأول ، على نفقته الخاصة ، أو باكتتاب جماعته ، أصدر أحمد حجازى ثلاثة دواوين ( مدينة بلا قلب ، أوراس ، لم يبق إلا الاعتراف ) وكان مستعداً لإصدار الديوان الرابع ( مرثية للعمر الجميل ) ، وأصدر صلاح عبد الصبور ثلاثة دواوين شعرية ( الناس فى بلادى ، أقول لكم ، أحلام الفارس القديم ) ومسرحية شعرية ( مأساة الحلاج ) ، من كبرى دور النشر العربية ، وفى ذلك ما يكشف عن مغايرة المناخ الذى طابق بين صوت الشاعر الخمسينى الطليعى ؛ وحركة المد الصاعدة للمشروع القومى ، حين منح الشاعر العناية والرعاية ، وحركة الجزر الهابطة للمشروع نفسه ، فى سنوات الردة التى تبادلت والشاعر السبعينى العداء ، وأصبح الشاعر المعادى لموالد كرمة ابن هانىء فى موقف الاتهام ومحكوما عليه بالصمت .

وترتبط الملاحظة الثانية بما نلمحه في شعر محمد سليمان من أنه بدأ متأثرا بالأصوات السابقة عليه : محمد عفيفي مطر وأمل دنقل وصلاح عبد الصبور وأحمد حجازي وأدونيس وغيرهم . ولكنه سرعان ما أخذ يتجاوز التأثر بهذه الأصوات ، ويخلق عالمه الخاص . غير أن العين المدققة تلمح بقايا هذا التأثر ، تتخلل هذه القصيدة أو تلك . فمن يقرأ قصيدة « الغريب يواصل صعدته » في الديوان الأول ، يلمح بعض رواسب أحمد حجازي ، خصوصا في تجربة الريفي القادم من القرية ، ويظل غريبا في المدينة التي بلا قلب أو المدينة الحجر ( ومحمد سليمان يشترك مع أحمد حجازي في الأصل القروي من محافظة المنوفية ، ومعهما عفيفي مطر وحلمي سالم ) . ومن يقرأ الفصل الثالث من « فصول الليل والنهار » ، في الديوان نفسه ، يلمح صدى صوت أمل دنقل في أقوال الصخرة عن السلطان النبي أو السلطان اللص ، وكذلك في الحوار بين صوت الشاعر والفرعون من قصيدة « مقابلة » من الديوان الثاني ، على سبيل التمثيل .

ويبدو أن وعي محمد سليمان بهذه الصلة هو الذي جعله يختلف عن غيره من بعض شعراء السبعينيات في عدم تأكيد القطيعة الحدّية ، الجذرية ، بين شعره وشعر السابقين عليه . وهو لا يعلن هذه القطيعة بواسطة التضمين ، كما فعل حلمي سالم ورفعت سلام على سبيل المثال ، أو على سبيل المعارضة الموازية ( الباستيشية ) أو التجربة المناقضة ، بالمعنى الذي نجده في التقابل بين « إسكندرية » أمل دنقل و « إسكندرية » عبد المنعم رمضان ، أو بين « قاهرة » صلاح عبد الصبور و « قاهرة » علي قنديل . فشعر محمد سليمان يصل بين جيل السبعينيات والجيل السابق في منطقة الحدود التي يتولد منها التمايز .

ويرتبط بهذه الملاحظة ما قد يبرزها ، وهو أن محمد سليمان ( المولود عام ١٩٤٦ ) مثل حسن طلب ( المولود عام ١٩٤٤ ) ومحمد صالح ( المولود عام ١٩٤٢ ) ينتمي إلى الأربعينيات مولدا ، ومن ثم فهو أبكر في الكتابة من أقرانه السبعينيين ( أمثال حلمي سالم ورفعت سلام وعبد المنعم رمضان ، الذين ولدوا في مفتتح الخمسينيات ، عام ١٩٥١ تحديدا ، وأمثال علي قنديل وأمجد ريان المولودين عام ١٩٥٣ ، ووليد منير المولود عام ١٩٥٧ ) ، وفي الوقت نفسه ، أقرب إلى التأثر بالأصوات الشعرية الجهيرة في الستينيات .

وتتصل الملاحظة الأولية الأخيرة ، بما تصوغه الدواوين المطبوعة لمحمد سليمان من رؤية لها ملامحها الآنية المحدودة ، التي لا تعرف المحطات المتباعدة أو نقاط التحول ، أو تغيرات المنظور . ورغم أن محمد سليمان يكتب الشعر منذ قرابة عشرين عاما فإننا لا نجد لديه تغيرا كالذي نجده ، مثلا ، عند صلاح عبد الصبور مابين « الناس في بلادي » ( ١٩٥٧ ) و « أقول لكم » ( ١٩٦١ ) : أو الذي نجده عند سعدي يوسف ، مابين « أغنيات ليست للآخرين » ( ١٩٥١ ) و « الأخضر بن يوسف ومشاغله » ( ١٩٧٢ ) . إن الفضاء الذي يحتوي على الديوان الأول لمحمد سليمان ( ١٩٨٠ ) ، هو الفضاء نفسه الذي يتحرك فيه الديوان الثاني (١٩٨٣) والثالث ( ١٩٩٠ ) والرابع ( ١٩٩١ ) : حيث لا تغير في منظور الرؤية ولا تحول في خصوصية المشهد . وربما كان السبب الأساسي في هذه الملاحظة الأخيرة أن الدواوين الأربعة يرجع تاريخ كتابتها إلى عقد واحد ، يمتد من منتصف السبعينيات إلى منتصف الثمانينيات على وجه التقريب ، وأن القصائد المتأخرة عن ذلك لم تنشر في دواوين إلى الآن . ومن ثم ، فإن علينا تعليق الحكم الوصفي ،

والاكتفاء بما هو مطبوع ، وهو يمثل إنجازا متميزا ، وسعيا جادا فى تأسيس عالم شعرى له خصوصيته .

## ـ ٣ ـ

اول علامة تميز عالم محمد سليمان ، هى أنه عالم يبدؤك بإشكال الهوية ، بالمعنى الذى يواجه معه القارىء منذ البداية ، صدعا يشق العلاقة بين الأنا الشاعرة وموضوعها ، ويفصم ما بينها وواقعها ؛ وفى الوقت نفسه يشق هذه الأنا على نفسها ، فلا تنقسم على واقعها فحسب ، بل تنقسم على نفسها ، فى حركتين متجاوبتين ، يتوازى فى كل منهما الصراع والصدام والتحول . فى الحركة الأولى ، تنسحب الأنا من الواقع ، تغترب عن موضوعها ، تجافى واقعها ، تتباعد عن حضوره العدائى ، وعن وصفه بلغة المحاكاة ، فتفارقه إلى ما فى داخلها ، متحركة من برانية الواقع إلى جوانية الذات ؛ وتعود فتنقسم فى عالمها الجوانى مرة أخرى ، فى حركة ثانية ، موازية ، تصبح ذاتا ناظرة وذاتا منظورا إليها ، الرائى والمرئى ، فاعل التأمل ومفعوله ، ولكنها عندما تحدق فى نفسها ، وتطرح سؤال هويتها ، تعثر على الوطن الذى فارقته خارجها ، فالوطن كالواقع ليس حضورا خارجيا بل حضور داخلى ، تغدو الأنا مرآة له بقدر ما هى مرآة لنفسها .

هذا الانقسام يلفت الانتباه إليه ؛ بصيغة لضمير المتكلم الذى ينعكس على نفسه ، فيغدو فاعلا ومفعولا للفعل المتصل به كأن الفعل مرآة للأنا التى تنعكس فيه منقسمة حتى فى أداتها اللغوية ، فيغدو الضمير الدال عليها فاعلا

ويحدث ذلك فى مركب لغوى ملحاح فى تكراره الذى يشبه تكرار اللازمة الموسيقية ؛ فى كل شعر محمد سليمان ، منذ ديوانه الأول إلى ديوانه الرابع . وهو انقسام يبدأ من حيث أنهى السابقون ، أعنى من حيث انتهت الصيغة المماثلة عند محمود درويش ، فى « تلك صورتها وهذا انتحار العاشق » حين نقرأ ، على سبيل المثال :

**.... كنت اعرفنى**

وعند أمل دنقل فى « العهد الآتى » حيث نقرأ :

**حدّقتُ فى جبينى المقلوب**
**رأيتُنى الصليب والمصلوب**

ولكن هناك فارقا أساسيا فى استخدام صيغ ضمير المتكلم على هذا النحو ، حيث يغدو فاعل الفعل مفعولا له ، عند الشعراء السابقين وعند محمد سليمان . هذا الفارق يتجلى فى درجة الإلحاح على هذه الصيغة فى كل دواوين محمد سليمان ، وفى السياقات التى تناوشها هذه الصيغة من حيث خصوصيتها . لنقل إننا إزاء درجة أعلى من « التوحد » فى شعر محمد سليمان ، وأن هذا التوحد نتيجة لدرجة أعلى من « الاغتراب » الجذرى ، الذى تصل إليه ذات لم تتحقق على أى نحو من الأنحاء ، ولم يسمح لها بالتحقق على أى نحو ، وتريد أن تؤسس هويتها فى واقع ينكرها وتنكره . هذه الذات المحبطة ، حين ينقطع بينها والشواطىء حبل اللفات ، تفارق عالمها ـ موضوعها ـ واقعها ـ وطنها ، وتلوذ بتوحدها ، ويستضيفها التوحد . ولكن لأنها تواقة إلى الفعل منذ البداية ، ومقموعة عن ممارسته فى الواقع الخارجى ، فإنها تمارسه فى الواقع الداخلى ، فتجعل من التوحد مجالا لفعلها ،

موضوعا لتأملها ، فتتبادل موقع الفاعلية والمفعولية مع موضوعات وحدتها ، فى أحوال التوحد التى تظل ، دائما ، مفجرة لكل بوارق الانقسام ، فى عالم يتميز بخصوصيته التى يفتتح الإعلان عنها الديوان الأول للشاعر ، حين نقرأ فيه ( ص ٢٩ ) :

**لم تسعْهُ البلاد**
**فوسّع فى عينه وطنا**
**قال :**
**اسكننى**

فى هذا العالم من التوحد ، تعكف الذات ــ الأنا على نفسها ، فى محاولة لرأب صدع الهوية ، فتجتلى ما ينعكس منها هى بوصفها حضورا منقسما ، وما ينعكس من صور الوطن حضورا مفارقا ، فى فعل آنى ، هو احتجاج على هذا الوطن منذ البداية ، على نحو ما نقرأ فى الديوان الثانى ( ص ٥٩ )

**وحين صار النهار وجعا**
**والليل فزعا**
**قال لنفسه : أخرجُ**
**قالت : إلى اين ؟**
**والسجون مدنٌ**
**والمدافن قرى**

**فضحك وقال : أخرج منى**
**وأخرج إلىَّ**

وإذا كانت الذات ــ الأنا تعيد اكتشاف الوطن داخلها ، فى عالمها المنقسم ، فإنها تحوّل انقسامها إلى فعل من أفعال المعرفة ، وفعل من أفعال التمرد فى زمن للتجاوز يغاير الزمن الواقعى ، وفى حال يوازى الحال الصوفى دون ان يتطابق معه ، حيث تبحر الأنا فى ذاتها ، فتصبح أشبه بالسفينة والموج والملاح ، فى سياق نقرأ فيه ، فى الديوان الأول (ص ١٥ ) :

**اتحسسُ فى القرى**
**والمدائن ، اكشف وجهى**

وفى الديوان الثانى ( ص ٣٤ ) :

**وكنت أنحنى علىّ**
**كى أكلم الفصول والحقول**

وفى الديوان الثالث (ص ٢٤) :

**ويضحك لما يرى نفسه فى البعيد**
**يمرغ أعضاءه فى الحقول**

وفى الديوان الرابع (ص ٩٧) :

**من يقتص من وطن تنزل فى**
**ادفعه يعود .**

وإذا كنا نلاحظ ضمير المتكلم الذى ينبثق داخل حرفى الجر ( فىَّ ، علىَّ ) لينعكس عليه ، أو ينعكس منه ، فمن

السهل أن نلاحظ ما ينطوى عليه مدلول المدافعة فى السطر الشعرى الأخير ، حيث الوطن الذى يُدفع فيتدافع . إن مدلول المدافعة يكشف عن إمكان تحوله إلى دال يومىء ، بدوره ، إلى نتيجة الفعل المعرفى الذى تعاود به الأنا اكتشاف موضوعها ، حيث تتحول المعرفة الناتجة عن فعلها إلى ما يحفظ على الأنا توازنها إزاء موضوعها . فى السياق الذى نقرأ معه فى الديوان الثالث ، ( ص ١٥ ـــ ١٧ ) :

ـــ لم أبغ غيرى
تفتحت فى زمن المحو ثم امتلكت المحارة
صافيت وجهى
وجامعتُ
حتى رأيت وجهى على الماء
خلف الجدار اتسعت وأصبحت عائلة
....
بلادى هوت
فاتسعت وصرتُ البلاد

ولكن هذا النوع من التعرف لا يحل الإشكال الكامن فى قرارة الأنا ، ففى نسيج المعرفة المتولدة من الانعكاس على الذات ينسرب التمرد . وإذا كان تمرد الأنا على واقعها المغتربة فيها يجعلها مغتربة عنه ، فإن انقسامها على نفسها ، الذى يتحول إلى فعل من أفعال تعرف الهوية ، يتحول ، بدوره ، إلى فعل من أفعال التمرد على النفس .

ويأتى التمرد محملاً بنبرة السخرية من الاغتراب عن الوطن ـــ الواقع ـــ البلاد هذه المرة ، كما لو كانت الأنا تدين الاغتراب ، حتى فى قرارة اقتناعها بضرورته ، وتراه فعلا عاجزا فتحتج عليه رغم حاجتها إليه . وتتمرد عليه رغم أنها تراه وسيلة لنجاتها ، على الأقل فى جانب من وعيها به ، فتسخر منه فى الوقت الذى تراه خلاصا . ونقرأ فى الديوان الثانى ( ص ٧٠ )

وحين الرياح انفجرتْ
والشمس بعثرت
صاح كونى بردا
وكونى سلاما
ولما طغى الماء قال آوى إلى جبلٍ
تعلق بنفسه فنجا
وتعلقت بالخشبة .

ويحمل السطر الأخير نبرة سخرية ، تتضمن المرارة التى ينطوى عليها الفعل كله ، للوعى المنقسم للأنا التى تقترف الفعل وتحتج عليه . وعلينا أن ننتبه إلى الدور الذى يلعبه التضمين فى الأسطر كلها ، بوصفه موازيا لانقسام الأنا من ناحية ، وعاكسا لتعدد أصواتها من ناحية ثانية .

إن الأسطر تتضمن ثلاث إشارات دينية إلى مستويات من الدمار الشامل ، أولاها دمار الكون كله ، يوم الدينونة ، فى لحظة الانفطار الكونية ( إذا السماء انفطرت ، وإذا الكواكب انتثرت ، وإذا البحار فُجِّرت ، وإذا القبور بعثرت ، علمت نفس ما قدّمت وأخّرت [ الانفطار ١ ـــ ٥ ] . وثانيتها محاولة تدمير إبراهيم بالنار التى أنقذته

منها العناية الإلهية ( « قلنا يانار كوني بردا وسلاما على ابراهيم » [ الانبياء ٦٩ ] ) وثالثتها الدمار الإلهي بالطوفان للأرض الظالم أهلها وتمرد ابن نوح العاصي على أبيه ( « ونادى نوح ابنه — وكان في معزل — يابني اركب معنا ولا تكن مع الكافرين . قال سآوي إلى جبل يعصمني من الماء [ هود ٤٢ — ٤٣ ] ) . هذه الإشارات الثلاث تجمع بين دلالة متناقضة البعدين ، تصل مابين أول الدمار ونهايته ، في دورة تصل التدمير بالخلق ، وانفطار الكون بإعادة تكونه ، وتؤكد الولادة الجديدة لإبراهيم ونوح ، بواسطة النار التي هي قرينة الماء في الدلالة على التجدد . من هذا المنظور ، تتضمن الإشارات الثلاث مدلول التحول ، ولكن الإشارة الأخيرة إلى ابن نوح تقوم على دلالة ملتبسة ، ساخرة ، خصوصا حين يقترن الصوت الناطق للوعي الذي يصف حركة تحوله ، بصوت ابن نوح ويوازيه . على مستوى المشابهة هنا ، تؤكد الإشارة الدلالة المضمنة للسخرية في السطر الأخير الذي تتعلق فيه النفس بخشبة ذلك لأننا نعرف مصير ابن نوح مسبقا ( حين نسترجع بقية الآية الثالثة والأربعين من سورة هود ، التي تبدأ بكلمة نوح إلى ابنه « قال : لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم ، وحال بينهما الموج ، فكان من المغرقين » ) .

هذه المعرفة بمصير ابن نوح — المتمرد على أبيه — تسقط نفسها على فعل التمرد الخاص بالأنا ، فتستبق معنى نهايته . وفي الوقت نفسه ، تسقط معنى النهاية على معنى اللجوء إلى النفس والتوحد معها ، أو التوحد في عالمها ، حيث يتوهم المتوحد إمكان النجاة بالنفس فيتعلق بها ، في حين أنها تتعلق بخشبة لا تعصمها هي من طوفان الرياح التي تنفجر ( كأنها البحار التي فجرت ) أو الشمس التي تتبعثر ( كأنها القبور التي بعثرت ) أو النار التي لن تغدو بردا وسلاما على اللائذ بنفسه .

هكذا ، يتحول انقسام الأنا على نفسها إلى سخرية منها ومن وحدتها وتوحدها ، وتمتد السخرية ، وتتدعم ، حين نقرأ في الديوان الثاني نفسه ( ص ٦٠ ) :

**يخرج الآن منه**

**يرى نفسه في الظلام النهاريّ**

**منتعلا قلبه**

وتلك أسطر تؤكد معنى السخرية التي تتأكد بضمير المتكلم غير المباشر ، حيث ينقلب ضمير المتكلم إلى ضمير خطاب ، في نوع من « التجريد » بمعناه البلاغي الذي يراد به إخلاص الخطاب إلى الغير وأنت تريد به نفسك دون غيرها ، فيما يقول علماء البلاغة . وتتضح دلالة السخرية عندما تتجاوب الدلالة السابقة للخشبة التي تعلقت بها النفس والقلب الذي تنتعله الأنا كأنه الحذاء ، في الظلام النهاري الذي يجمع بين النقيضين ، والذي يجعل الرؤية تستوي وعدمها ، ويجعل بناء الأنا لوعيها بهويتها موازيا لنقضها له .

والجمع بين النقيضين سمة أخرى من سمات الوعي المنقسم على نفسه وعلامة ثانية له ، خصوصا حين يغدو وعيا متعارضا في صميم بنيته ، لا يؤسس فعلا من أفعال البناء المتصل ، بل فعلا من أفعال النقض المنقطع ، فنرى ضدية الانقسام داخل الأنا وخارجها . وإذا جمعنا « الظلام / النهاري » إلى « أخرج مني / أخرج إليّ » ، ووصلنا بينهما والمسافة التي تنداح في الأنا ، حيث « الماء

ينحل ، يصبح عشا لزوبعة النار » ، واجهنا خصوصية هذا الوعى الضدى . وحسبنا الإشارة إلى الجزء التالى من قصيدة « من فصول الليل والنهار » من الديوان الأول حيث يقرأ ( ص ٥٥ )

**هو الموت منزرع فى الحياة ومن قمة**
**الضوء ترحلُ**
**تحرقك النار والرغبةُ الحلمُ**
**من طينة الأرض جئتَ وذاتَ صباحٍ**
**توغّلت ، كسّرت كلَّ الجسور وأطعمت**
**قلبك تفاحة الضوء**
**ذات صباح تحديت ، عاقبك الربُّ**
**وحّد فيك النقيضين ، سيّرَ فيك**
**الأعاصير**
**أصبحت معركة تتجوّلْ .**

وإذا كانت الأنا تتشكل من النقيضين وبهما ، فإنها تظل منطوية عليهما ، لا ينحل فيها التناقض ، ولا فى وعيها الذى يريد أن يصيد الفصول كلها فى قميصه ( على نحو ما كان يفعل البطل الأدونيسى فى تحولات هجرته فى أقاليم الليل والنهار ) ويظل على حافة الموت والحياة ، مقتربا من بلاده متباعدا عنها ، فهو وعى لا يهمد إحساسه بالتضاد ، حتى لو اختفى وراء وجه « سليمان الملك » فسرعان ما يعلن عن نفسه ، حين نقرأ ( ص ٥٢ ) :

**تنقَّل بين الجحيمين كرسيّ ذاتك**
**ترشق فى النار رجلا**
**وفى الثلج رجلا**
**وتُحرم**
**وحيدا بدات**
**وهاأنت فى آخر الليل**
**لست هناك**
**ولست هنا .**

— ٤ —

هذا البطل المنقسم المتناقض ، فى دواوين محمد سليمان ، علامة على اللحظة التاريخية التى ينطقها شعره ، بالمعنى الذى تغدو به اللحظة التاريخية الخارجية موازية للحظة الشعرية الداخلية للوعى المقسم المتناقض لهذا البطل ، والعكس صحيح بالقدر نفسه . وليس هذا البطل ، فى الوقت نفسه ، انقطاعا عن تيارات الحداثة السابقة التى يتناص معها وهو يؤسس خصوصيته أو يؤكدها . وأحسبُ أننا نقترب من خصوصية الوعى المتميز لهذا البطل عندما نلاحظ أننا على أعتاب وعى لا يعرف المطلقات ، ولا يمتلك القدرة على تخليص نفسه أو من حوله من أحبولة اللحظة التاريخية التى تنفجر فى وعيه كالفجيعة . إنه لايعرف سوى أن ينظر إلى داخله ليرى مافيه ، وما ينعكس عليه ، من انقسام وتناقض ، ولا يقدر إلا على نقل هذه التجربة إلى غيره لعله يتعرف

ما فيه ، فينتقل من حال الإجابة المغلقة إلى حال السؤال المفتوح . وهو بطل هامشى ، محبير ، ولد بقوة دفع الأسئلة . إنه البطل الذى نراه فى « خازباز » حسن طلب ، و« حفلة » عبد المنعم رمضان ، و« حانى » حلمى سالم ، ومراودة رفعت سلام التى تأتى ـ كهذا البطل ـ عارية بلا نبوة ولا شهادة ولا رسالة تدعى قداسة

والوعى الحداثى لهذا البطل نقيض الوعى الكلاسيكى ـ الرومانسى للأنا النبوية المتألهة التى تتوهم أنها المركز ، وأن قولها الفصل ، وأنها تمتلك كل الإجابات كأنها المفرد بصيغة الجمع ، أو الواحد الذى أعضاؤه انتشرت فى الآخرين ، أو المخلص الذى خطابه « الحق أقول لكم .. » أو « ياأهالى الكهف قوموا واسمعونى » . إن هذا البطل يعرف أن : ما لم يكن سيصح صح » ، وما من شىء واضح فى هذا الظلام النهار » سوى احتمال أن يكون ثمة شىء ما يحاول أن يتشكل . ولا يجرؤ هذا البطل على أن يصف نفسه ( بما ظل مترسبا فى وعى مهيار الدمشقى من حلولية رومانسية صوفية ) قائلا

**ها أنا أشرع النجوم وأرسى**
**وأنصِّب نفسى**
**ملكا للرياح**

فهو لا يستطيع أن ينصب نفسه ملكا حتى فى المقهى وما يمكن أن يتصف به لا يخرج عن سماته التكوينية فهو بطل يبدأ من نقصه وتناقضه ، من الشك لا اليقين ، النفى لا الأثبات ، النسبى لا المطلق ، وهو لا ينتهى إلا إلى أفق السؤال والاحتمال والمواجهة الدائمة التى تولّد السؤال الجديد بكل ما ينطوى عليه من احتمال لسؤال أجد .

والموازى الرمزى لهذا النوع من المواجهة هو « المرآة » التى تتكرر فى شعر محمد سليمان ، رمزا دالا ملحا فى كل الدواوين . وهى فى رمزيتها تؤكد ما يصل محمد سليمان بآبائه الحداثيين ومحاولته السير فى طريقه الخاص فى آن ، فهى رمز صوفى أثير ، بل يرجع إلى أفلاطون إذ شئنا تتبع البدايات ، ولكن سياقاته الصوفية العربية هى التى جذبت أدونيس إليه ، فأزاح عنه الغبار ، واستغله استغلالا متألقا فى « المسرح والمرايا » ، وكان إنجازه تأسيسا لإمكانات واعدة فى المجالات الدلالية لهذا الرمز

ومهما يكن من أمر ، فإن المرآة رمز يؤكد الانقسام والمواجهة والتغير والصيرورة والتضاد الذاتى فى شبكة دلالاته . فرمزية المرآة تنطوى على معنى الانقسام الذى تتمايز به الصورة فى المرآة عن أصلها فى الواقع وتنفصل عنه ، وتنطوى على معنى للمواجهة حيث الأنا فى مواجهة نفسها ، والآخر فى مواجهة الأنا ، حيث تغدو الأنا مرآة له ، أو يغدو هو مرآة لها . وتنطوى على معنى التغير والصيرورة التى لا تتصف معها الصورة على صفحة المرآة بالثبات بل الحركة والتحول والتبدل ؛ وتنطوى على معنى التضاد الذاتى من حيث إن المرآة سطح ينتج الصور ويمتصها ، ويمنحها الحضور واللا حضور فى وقت واحد . وإذا كانت دلالة المرآة الرمزية تتضمن رمزية الوعى ، من حيث قدرته على أن يتأمل واقع العالم المنظور ، فإنها ترتبط به من حيث كونه أداة للتأمل الذاتى . ويصل القسم الأول من هذه الدلالة رمزية المرآة برمزية الماء ، على مستوى الانعكاس ، أما القسم الثانى فيصلها بأسطورة نرجس ، حيث يمكن أن تنعقد خيوط التأمل الذاتى على الأنا فى أحبولة التوحد ، فينتهى الأمر بها إلى التقوقع والدمار . وإذا رددنا القسم الثانى من الدلالة على قسمها الأول ؛

عدنا إلى وجه آخر من وجوه التضاد الرمزى لمرآة الوعى ، حيث إمكان أن ينغلق الوعى على نفسه فى فعل نرجسى لا يتعدى إلى غيره ، أو إمكان أن ينفتح الوعى على غيره فيفارق أحبولة توحده إلى مراح حواره مع الآخر .

ولا يوازى رمز المرآة فى إلحاحه على شعر محمد سليمان،سوى الصيغة اللغوية للفعل الذى ينعكس على نفسه فيغدو فاعله مفعولا له . وإذا كانت الصيغة اللغوية الصرفية لهذا الفعل ( افعلنى ) تجعل من الأنا ذاتا وموضوعا ، فى التركيب الصرفى النحوى للفعل ذاته ، فإن هذه الصيغة هى الموازى اللغوى لتجربة المرآة ، والمرآة هى الموازى الحسى الرمزى لها فى وقت واحد ، فكما ينعكس الفعل على نفسه ليمايز بين ذات الأنا وموضوعها ، فى المستوى اللغوى ، فإن المرآة تعكس الأنا على نفسها ، تقسمها ، وتجعل منها ذاتا وموضوعا ، فى المستوى الوجودى ( الأنطولوجى ) ، الموازى للمستوى اللغوى . هكذا ، تغدو رمزية المرآة صورة وجودية مقابلة لانقسام الأنا بالقدر الذى تظل الصيغة اللغوية للفعل المنقسم ( افعلنى ) صورة لغوية مقابلة للانقسام نفسه ، كأن هذه مرآة ذاك ، وهو مرآة لها ، وذلك فى شبكة واسعة فى دلالاتها .

فى هذه الشبكة الدلالية ، يمكن أن نميز خمسة مستويات من الدوال الرمزية للمرآة من دواوين محمد سليمان : أولها مستوى تعرف الأنا نفسها ، فى فعل الوعى الذى ينقسم على نفسه ليصبح ذاتا ترى وموضوعا للرؤية . فى هذا المستوى ، تستهل المرآة رمزيتها ( فى الديوان الأول ) بالإيماء إلى بداية تعرف الأنا نفسها ، فى قصيدة « الغريب يواصل صعدته » ، وتتابعها إلى لحظة التحول الفصامى التى ينقطع فيها وعى القرية ليبدأ وعى المدينة ، فى « قراءة جديدة فى سفر الانتظار » ، حيث يقترن فعل التعرف بالدال الذى تنطقه الأسطر التالية (٤٢) :

حين تطابق ظلك
وتفقد كره المرايا
ستعرف أنك بيت

هذا الدال متعدد الأبعاد فى الديوان الثانى ، فى انقسام الأنا على واقعها ، فى قصيدة « انحناءات » ، وعلى نفسها ، فى قصيدتى « وحدة » و « دائرية » ، خصوصا حين نقرأ فى الثانية ( ص ٦٣ ـــ ٦٤ ) :

... داخل الآن
لن تستطيع المناق انتزاعى منه
سيحملنى حين يهبط فى الظلام
ويغسلنى فى دموع الينابيع حتى تحط
النهارات حولى

وتفتح كل النوافير أورادها
وتكلم طير البحيرات تجعلنى استدير إلىّ
ثم بكى
ودخل المرآة .

أما المستوى الثانى فهو المستوى الذى تتحول فيه المرآة ، وتتبدل من حيث هى دال على الذاكرة الفردية إلى

الذاكرة الجماعية ، فنواجه مرايا التاريخ الذى تغدو فيه تجارب السابقين مرايا اللاحقين . ونرى هذا الدال أكثر إلحاحا فى الديوان الثانى ، حين يفتح الوعى « صرة الأجداد » ويتأمل ما فيها ، فى فعل من أفعال التذكر ، كاشفا عن جذوره ، بالمعنى الذى ينطقه هذان السطران ( ص ٢٢ ) :

**خططت فى المرآة**

**بينتُ للمياه كيف جئت**

وفى سياق هذا الدال ، تستعيد المرايا مصر القديمة ، فى قصيدة « مرايا » ويتحول الماضى إلى مرآة ينعكس عليها الحاضر ، فى قصيدة « بردية » ، ويظهر التقابل بين الماضى والحاضر ، فى قصيدة « مقابلة » ، خصوصاً حين يستدير تمثال رمسيس ( ص ٢١ ) :

**كى يدير فى الجهات مقلتيه**

**يسأل المرآة عن ملامح الينبوع**

أما المستوى الثالث فيرتبط بدال مرايا الحاضر ، حين تتحول القصائد نفسها إلى مرايا تنعكس عليها صور الواقع ، وتتجلى القاهرة السبعينية ملامحها ، ونواجه الوعى الذى يصف فعله بالمدينة فى الديوان الثانى ، فى أسطر من مثل ( ص ٤٠ ) :

**أحبس فى علبة التبغ وجه المدينة**

**كى أتأمل صورتها**

**فى المرايا**

ويفضى ذلك إلى المستوى الرابع الذى يتحول بالدال ليشير إلى الخيال ، أو الإبداع الشعرى نفسه ، من حيث هو فعل من أفعال الوعى ، أعنى فعلا تتجلى دلالته الجامعة فى عنوان « **فى المرايا كل وجه يطفو** » من الديوان الرابع ، حين يحاول الشعر أن ينعكس على نفسه ليعى ذاته ، بالكيفية الناضجة التى تتكرر فى الديوان الثالث ، ملحاحة ، تومىء إلى الوجه الشعرى الذى يختفى وراء كل أوجه « سليمان الملك » . حيث المرايا تمد إليه ما يجعله يشف ، فيقعد بين مراياه يكتب فى دفتر باتساع أحزانه ، جائعا للضوء ، يرسم الأشجار والكائنات كى تطلّ من مراياه . إنها الإيماءة نفسها التى تؤكدها سياقات الديوان الرابع ، خصوصا حين نقرأ عن « سماء المرايا » فى قصيدة « أحاديث » ، وحين نواجه ـ فى « أضع دورة للعشب » ـــ الوعى الذى ( ص ٩٨ ) :

**يبحث فى ظلام اللحم عن نافورة**

**ويلون المرآة يقرأها ويمحوها**

ولكن دال الإبداع ـــ المرآة الذى يصف فعله ، عندما ينعكس على نفسه ، يتجاوز ذلك إلى كل ما يقع تحت طائلته ، أو يحلم بأسره فى صفحته ، فيصل القدرة على رسم صور الماضى بالقدرة على رسم نبوءة المستقبل . وعندئذ يبرز المستوى الخامس الذى تظهر فيه المرآة دالا يومىء إلى صور المستقبل . كالحلم الذى يخايل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالخلاص ، أو كالنبوءة المشؤومة بوقع الكارثة ، وفى الأولى نرى عصفورة تتحدث عن أول المد ، النهرين اللذين يلتقيان ، القلب الذى يحلم ، فى الديوان الثالث ، بأن يرى يوما مبارزة النار فى المرايا . وفى الثانية ، نرى النمل يقتلع البيوت ، والوجه الدودى للمدينة تلمع فوقه الحدآت والقمر المهشم والدخان وأذرع الموتى ، ونقرأ فى الديوان الثالث ( ص ٦٤ )

**أنعس فى سراديب السكينة**
**صفحتى وطن**
**ونافذتاىَ**
**لكنى رأيت هناك فى المرآة زوبعة**
**ومنقارا**
**ونهرا أسودا ( كذا!) يدنو**

ـــ ٥ ـــ

إن حضور المرآة فى شعر محمد سليمان ينفى حضور الأقنعة التى تستعيد صوت الشاعر البطل ـــ المتنبىء المتأله . فى المرحلة السابقة .

ذلك لأن « القناع » ينقلنا من المستعار الحاضر فى النص إلى المستعار له الغائب عن النص ، أو من المشبه به إلى المشبه ، على نحو ما ننتقل من ظاهر المجاز إلى حقيقته ، فى اتجاه مباشر ، يجعل الوجود المتقابل لعلاقات الغياب والحضور وجودا متعاقبا . أما المرآة فتجعل من هذا الوجود المتعاقب وجود آنيا ، يتقابل فيه الموضوع والذات ، الشىء وصورته ، ويواجه المشبه به المشبه فى حضور آنى ، فنراهما مع فى النص .

ولكن ماذا عن الديوان الثالث « سليمان الملك » أبرز دواوين محمد سليمان بعد « القصائد الرمادية ؟ إن النظرة العجلى يمكن أن تراه استمرارا مكرورا لقصيدة القناع ، فى سياق يضعه إلى جانب « مهيار الدمشقى » لأدونيس أو « الحسن بن الهيثم » لمحمد عفيفى مطر ، أو « الحلاج » لصلاح عبد الصبور . ولكن « سليمان الملك » تجربة مغايرة . إن الاستدعاء التراثى فيه يختلف عن الاستدعاء التراثى فى الأقنعة السابقة ، والشاعر يلح على صفة « الملك » لا « النبى » من العنوان نفسه . وتلك دلالة تتزايد وضوحا حين نقرنها بالاستخدام الخاص لكلمتى « الملك » و « الملكة » فى الديوان الأول ، والترابطات العامية لكلمة « الملك » فى السياق الذى يبدأ من الديوان الثانى ، خصوصا حين نقرأ فى مرثية أمل دنقل ـــ « دائرية » ـــ أنه كان ( ص ٤١ )

**يخلط قهوته بالمياه**
**يدخن**
**يختار مقعده كملك .**

ومن ناحية أخرى ، فإن « سليمان الملك » يقترب من « الأخضر بن يوسف » لسعدى يوسف فى الدائرة التى تنفى الحضور المتعالى للشاعر ـــ النبى ، فتشده إلى الحوارى والأزقة ، وتجعله يقاسمنا شقتنا ، أو يجالسنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الحانة ، مثلما نرى « سليمان الملك » وحيدا آخر الليل أو جالسا فى « **مملكة واسعة كانها المقهى ، ضيقة كانها الدكان** » ، يضع الثورة فى جيبه ، وينحنى على الرصيف باحثا عن أثر للريح ، يقرأ الأشباح فى رخامة الميدان ، فلا يرى سوى الأسفلت والأسمنت والحديد ، ولا يتردد فى أن يقول لقارئه الذى يبدو كأنه يجالسه فى مقهى :

**اسمى سليمان**
**لا عرش لى**
**ولكننى سأصد الحديد**
**ويوما أشقق أرض الميادين**
**أزرعها شجرا**
**هل تساعدنى ؟**

والسؤال نفسه يجسّد بطلا من نوع مغاير ، يتباعد عن النموذج الرومانسى التقليدى للبطولة وعن نموذج العارف المعلم الذى تتضمنه أقنعة مهيار الدمشقى والحسن بن الهيثم والحلاج . والتسمية التى يطلقها البطل على نفسه ، أي « سليمان الملك » ، التسمية التى يسخر منها فى الأسطر السابقة ، تومىء إلى الاسم « محمد سليمان » كما تومىء التورية فى قناع « الأخضر بن **يوسف** » إلى سعدى **يوسف** » .

وتلفتنا هذه الإشارة الذاتية ، فى عنوان الديوان ومسمى القناع على السواء ، إلى الذى يؤديه قناع « سليمان الملك » بوصفه مرآة ، تضاف إلى عوالم المرايا .

إن رمزية القناع تتقاطع مع رمزية المرآة فى دائرة تعرّف الأنا نفسها . فاستخدام القناع يتيح للشاعر ، عندما يستعير وجه غيره ، أن ينظر إلى نفسه هو فى فعل انعكاس تجتلى فيه الأنا صورتها فى آخر ، فتتعمق معرفتها بنفسها سلبا وإيجابا وقد يكتشف وعى هذه الأنا ، كما حدث فى حالة سليمان الملك ، أنه وعى ينطوى على تناقضات وانقسامات لا تريم ، وأن مرآته كقناعه لا تفارق انقسامها وتناقضها .

من هذا المنظور ، يتخذ القسم الأول من « سليمان الملك » عنوان « الوجوه » ويعدد التجليات التى يتجلى بها مسمى القناع : وجها نبويا ، ووجها غجريا ، ووجها بدويا ، ووجها حجريا ، على نحو يؤكد أننا إزاء حضور منقسم ، متعدد ، لا ينطوى على صوت واحد ، أو بطل أحادى الصفة ، بل على أصوات متعددة وأوجه متضاربة للبطل الواحد . وبين هذه الأوجه المتعددة ، المتضادة ، يتداح وجه « النبى » الذى يعرف اليقين والحقائق المطلقة ، أو يتميز بقدراته المطلقة ، كما تتداح الدائرة التى يصنعها حجر فى الماء ، فلا يبقى منه سوى وجه شاحب ، مهزول ، حائر ، لوعى متوحد ، وحيد ، يفتش فى زرقة الوقت عن حفرة للملك ، لا يملك سوى اسم ذلك النبى الذى يتسلح بالضعف فى القسم الثانى من الديوان .

ويقودنا التضمين الذى يقوم عليه عنوان القسم الثانى ــ قصيدة « الجامعة » ــ وهو بطل السِّفر فى الكتاب المقدس ــ إلى « سفر الجامعة » ، أشد أسفار « الكتاب المقدس » غموضا وتضادا فيما يقال . ويبدو « الجامعة » الذى كان حكيما قناعا آخر ، متعدد الوجوه ، لوعى كرّس

نفسه « لمعرفة الحكمة ومعرفة الجنون والحماقة » وعى منقسم ، جامع للجهات ، يتقيأ عمره أو يتدحرج مزدحما بالعفاريت ، يقول ما كان سوف يكون ، ولن تشبع العين والقلب لن يمتلىء ، ومن ظلمة إلى ظلمة نستدير ، وتقول له الطير : جامعة ستكون . ولكنه لا يصدق أحدا ولا يثق فى أحد ، فهو يعرف أن الطيور ترمى إليه اكذوبة فى الصباح وأخرى فى المساء ، وكل ما حوله يبعث على الشك ويفجر السؤال : ما الذى لا يضيع ؟ وأى الشواغل لا يسقم القلب ؟ والسؤال يرجعنا إلى وظيفة التضمين التى تردنا إلى « سفر الجامعة » ، وتجعل من بعض أمثاله المتكررة فى القصيدة مرآة من مرايا التاريخ التى ينعكس عليها حاضر الوعى المنقسم ومدينته ، فنتذكر أمثال سفر الجامعة القديم التى تقول : لا تشبع العين من النظر ولا تمتلىء الأذن من السمع ، وما كان قبلا فهو الآن وما سيكون كان قبلا .

ولكن يلفت الانتباه أن التضمين لا يُعرّج على « كل شىء باطل ، وأى فائدة للبشر من جميع تعبهم الذى يعانونه تحت الشمس ، جيل يمضى وجيل يأتى والأرض قائمة مدى الدهر » . بعبارة أخرى ، إن التضمين يركز على حاسة العين التى لا تشبع من النظر ، وحاسة الأذن التى لا تمل من السمع ، وذلك ليؤكد العالم الحسى الذى يغدو مجالا لحركة سليمان الملك ، ويؤكد الإرادة الحرة التى يصرّ على ممارستها ، .. حين لا يحنى رأسه للريح أو الجوع ، فى ممالكه التى تتحول إلى تجليات متعددة لمملكة واحدة ، هى مملكة الوطن التى لم تلد نهرها الوحيد ، ولم تزل فى خيمة الجندى منذ تنفست ، وفى رؤاه التى تؤكد انقسامه وتناقضه وضديته ، فى عالمه الذى يقذف الأسئلة : هل انقضى زماننا ؟ أم أنا نغفو لكى نوقظ صقر الحلم ؟ هل هذا انفراط الجسد المهزوم أم هذا أنين الصحو ؟ هل كنت صغيرا أم بلادى صنعت منى قزما صالحا للجحر ، ميالا إلى العتمة ، منسوبا إلى الفئران ؟

وتلك أسئلة لا يسألها سليمان النبى الذى يملك برد اليقين ، ولا يسألها سليمان الحكيم الذى انتهى إلى أن كل شىء قبض الريح وباطل الأباطيل ، بل أسئلة يسألها سليمان الإنسان الذى هو نقيض النبى والحكيم القديم على السواء ، أسئلة من يعرف أن الشوارع أنهكته وأنه لم يبق له غيرها والرصيف ، وأنه سيظل يسأل ، وسيظل ينتظر الغد ، مغتربا كأنه يسعى خارج بحره ، يرنو إلى شجر لوثته المصانع ، ويوم جديد يرج الخلايا بما لا يريده سليمان الذى تعلم أن يحب الفقر والنفى والسجن ووحدة الزنزانة فى مدينته ، حين :

لم يكن بطلا

فارسا أو حكيما

بل ملكا بلا عرش فى مملكة المقهى ، وسيظل ملكا ما ظلت عيناه اللتان لا تملان من النظر ، بوابتين إلى زمن هرسته الخراتيت .

## — ٦ —

لا جدال فى أن العالم الشعرى لمحمد سليمان عالم متميز يمكن أن ينطوى على قيمة خاصة به . ولكن هذا

الإمكان هو الذى يدفعنا إلى لوم الشاعر ومؤاخذته على ما يشوب صياغة هذا العالم من جوانب قصور لا تليق بما يطمح إليه شعره . إن الشاعر لابد أن يراجع قصيدته بعد الكتابة ، وأن يمتلك الجرأة على حذف نصفها أو حتى ثلاثة أرباعها إذا اقتضى البناء ذلك ، وعليه أن يراجع لغته مراجعة مدققة إلى أن تتكامل الكثافة الشعرية أمام عينيه ، وإلا فإن القصيدة سوف تحمل من الثرثرة أو الإطناب أو الحشو ما يثقل كاهلها ، ويباعد بينها والتأثير المطلوب . وللأسف فإن قصائد محمد سليمان تعانى من هذا كله . ولا يملك المرء ، على مستوى العلاقة بين الدواوين ، سوى أن يسأل : كيف يمكن لشاعر أصدر ديوانا مثل « القصائد الرمادية » وأعقبه بديوان أكثر تميزا وهو « سليمان الملك » أن يتبع ذلك بديوان مثل « أحاديث جانبية » ، يزخر بالثرثرة وقصائد المناسبة واللغة المترهلة والإطناب والصور التى تتراكم بالتداعى اللفظى للكلمات . وإذا تركنا هذا الديوان الذى يضم أردأ ما نشر محمد سليمان إلى غيره من الدواوين ، لاحظنا القصائد الأخيرة ( « لوحات » ) من الديوان الثانى وكان حقها أن تحذف مع قصيدة « قراءة » .

ويمكن للمرء أن يغفر لمحمد سليمان سذاجة التركيب وسذاجة التقفية فى الديوان الأول ، حين يقرا ( ص ٤٠ ) :

**كان النعاس خميله**

**وكانت أمامى تمر الجرار ... تمر**

**وكانت يقال ثقيله**

ويرد هذه السذاجة إلى مزالق البداية ، ولكن أن تتكرر الأخطاء فى الديوان ، ويصطدم القارىء بتراكيب عجيبة من مثل ( ص ٢٤ ) :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

**وكان تعشقته الأرض تصعده وتهبطه**

**وتفتح جرحه**

**للشمس كان يرى**

فإنه يعجب من سذاجة الإحساس اللغوى ، ومن الشاعر الذى لا يقسو على نفسه فى اختيار الكلمة ، أو صياغة التركيب ، فيعاظل معاظلة العجمة ، وينتج صورا لا تثمر سوى الإحباط اللا مبرر . وللأسف ، فإن هذه التراكيب العجيبة تتكرر فى الديوان الثانى ( ص ٨ ، ٢٩ ، ٦٣ ، ٦٣ مثلا ) والرابع ( ولا داعى للتمثيل )

وتكشف عن حالة من الاستسهال والتساهل فى تناول اللغة التى هى محك الشاعر وعلامته .

وفى هذه الحالة ، تتضافر العلاقة التركيبية المصطنعة نحويا مع الاقتسار المتعسف للعلاقة الدلالية ، فتنتج جملا من مثل « استراب عند صفرة فى أعين الأبقار » ، واستراب حينما هوت جفونه » ، حيث العلاقة بين الاسترابة وصفرة الأعين ، والظرف القلق فى التراصف اللفظى للجملة الأولى ، كالعلاقة المعتسفة بين الهُوِىِّ والجفون وبينهما والاسترابة فى الجملة الثانية . ويشبه ذلك الخلل الدلالى الذى يترتب على حذف الأدوات النحوية بسبب الوزن ، دون مبرر ، فى عبارات من مثل « قبل تسافر » و « قبل تغادر » و « قبل يضيع الطباشير فى دمها » ؛ أو الخلل الموازى الذى يترتب على خلل الترتيب النحوى فى جمل من مثل « كانت تنام الأزقة سابحة فى الضباب » . أضف إلى ذلك ما يرتبط بالتفاصح فى غير موضعه ، خصوصا حين « يتشاشأ » المثقفون بدل « يختلفون » ( فى الديوان الرابع مثلا ) ، فيتحول التفاصح إلى « زربعة » لا ندرى معناها ، ولا مبرر لها ، كالإهمال فى تصريف الممنوع من الصرف ، والخطأ فى إعراب المثنى وتعديه الفعل اللازم دون مسوغ ... الخ .

والغريب حقا أن يعالج شاعر مثل محمد سليمان لغته على هذا النحو الكسول الذى يترك جملا تشوه الصياغة الشعرية ، وتتآمر مع الجموع الغريبة ( أحازين ، أكاسير ، صباحات ، مائدات ، نهارات ، هلالات ، رخامات ، نراجس ، جوهرات ، عكاكيز ) على إفساد التدفق اللغوى الذى لابد أن ينقطع ويتحول إلى جعودة وتقبض ، فيتذكر المرء قول أبى هلال العسكرى : « لأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلسا سهلا ... خير من أن يعلوك فيجيء كزا فجا ومتجعدا جلفا » .

أدرك أن هناك مبررا لأطراح النزعة الشعرية ، بمعناها الرومانسى الجمالى والتراثى ، فى بعض سياقات الحداثة السبعينية ، وأعرف أنه لابد من تأكيد الإحساس اللغوى بتقبض الواقع وكزازته وجلافته ، ولكن اطراح النزعة الشعرية لا يعنى التساهل فى الصياغة اللغوية ، بل يعنى تصفيتها من الرواسب الجمالية الرومانسية والتراثية ، مع الإبقاء على سلامتها الأدائية وقدراتها التوصيلية . أضف إلى ذلك أن هناك فرقا بين خلق الإيحاء اللغوى بتقبض الواقع وجلافته ومحاكاة هذا الواقع بتراكيب تكشف عن جهل بأسرار اللغة ، وجهل بمعنى السؤال الصعب : كيف يمكن للمدنية حقا أن تدخل بيت اللغة ؟ وليس سبيل الإجابة عن هذا السؤال أن يحدثنا الشاعر ، عن « التقرير المتسرسب من مقلتيه » فى الديوان الثالث ، أو يصدمنا ، بجملة « أخطو بلا ضجر أو عكاكيز فى الديوان الرابع .

وإذا أضفنا إلى ذلك الكيفية التى يعالج بها محمد سليمان صيغ الأفعال فى شعره ، وجدنا ما يصدم العين من مثل : « انكتبت قصائد شكر » ، والبحر الذى « ينأسر » ، والكائن « المنسجن » فى التصاوير ، والبلاد التى « انسحبت » والبلاد التى « تسرولنى » و « تسرول أوجاعه » ، والريح التى « تنعسنى » على أهدابها والملح الذى « يصعدنى » حين « تشبعت » و « أكلت صمتا » ، والنار التى « تزوبع » فى الصدر ، والأيائل التى « تلفلفت » بالعشب كالشاعر الذى « تلفلف » بالحلم والشجر الذى « يتلولب » .

ويلفت العين الخلط بين الاستخدام العامي والفصيح ، حين نقرأ عن البلاد التي « يعبئها الحكى » ، وكيف « جرّ الشتاء شتاء » ، ونرى الشاعر « يُنعس السماء فوق راسه » ، ويجرى ليوقظ في العشب « قوما صغيرين » ، ونسمع عن كيف « أقام ليؤذن » ، ونضحك « لما تمر القطارات قدام وجهه » ، و « لما تلوح » له طفلة ماكرة . ولكن الصبر ينفد ، عندما نقرأ في « سليمان الملك » ، أفضل دواوين محمد سليمان ( ص ٧١ ) :

**الأريكة واسعةٌ**

**عبًا العابرون رُخاماتها بالكلام**

**سقوها عصير الأصابع**

**مِنْ فوقها**

**لا تعكَّر دَمك**

والرخام لايجمع على رخامات . أما تعبئة « رخامات الأريكة بالكلام » ، كأننا نعبيء الزجاجات بالدواء ، وسقيها بعصير الأصابع ( العرق النازل من الأصابع ؟ ) فهي كطلاط « يعكر الدم » .

صحيح أن مجموعة « أصوات » ، التي ينتمي إليها محمد سليمان لها اجتهادها في فهم اللغة الشعرية ، وتطمح إلى أن تؤدي اللغة في قصائد أفرادها نغمة مصرية متميزة ، فتفضي إلى نوع من « العودة إلى أصالة الشعر المصري » ، و « مدرسة الشعر المصري بما يحمل من خصوصية اللغة والاستخدام المخالف لها » . وليس من الضروري أن نوافق على هذا الاجتهاد أو نختلف معه ، فلذلك موضع آخر . والأكثر أهمية — في هذا المقام — هو أن نؤكد أن أي استغلال لإمكانات العامية يمكن أن يظل مقبولا ما ظل يحمل مبرره الداخلي في سياقات العلاقات اللغوية للقصيدة ، وما ظل محافظا على سلامة أدائها اللغوي . أما عندما يختفي المبرر الداخلي مع سلامة الأداء ، وتحدثنا قصائد الشاعر عن المرأة التي « تدلق من فتحتها النهر » ، وتقعد في الحناء » ، أو اللؤلؤة التي أخذتها الرياح إلى الشرق و « غوتها ولفت عليها غيوم القطيفة » و « التقرير المتسرسب من مقلتيه » ، فإن الاستخدام العامي يصنع نوعا من « محال الكلام » ، وإذا جاز استخدام « دلق » بمعنى « أخرج » ( من قولهم دلق السيف من غمده ) فإن صورة المرأة التي « تدلق من فتحتها النهر » تظل من « محال الذوق » . وإذا كان ثمة رخصة في استخدام « غوى » بمعنى « أضل » فإن الأفصح « أغوى » ، من القول القرآني « ربنا هؤلاء الذين أغوينا ، أغويناهم كما غوينا » [ القصص ٦٣ ] أما « لفّت عليها غيوم القطيفة » فهو استخدام خاطيء يعدىّ الفعل اللازم دون مبرر وقل الأمر نفسه في « التقرير المتسرسب من مقلتيه » ، من « السُرسوب » ، وهي كلمة عامية بمعنى أول اللبن بعد الولادة ، ومقابلها الفصيح هو اللبأ ، أما الاشتقاق منها وعلاقته بالصورة ؛ فيجمع إلى إحالة الكلام إحالة الذوق .

لقد كان ريلكه ( الشاعر الألماني ) يقول إن للناس حلولا سهلة لكل شيء وعلينا أن نلزم أنفسنا بالصعب . وذلك قول لابد لمحمد سليمان من أن يتذكره ولا ينساه قط ، فهو شاعر لن يحقق وعده إلا إذا اشتد على نفسه وأحكم لغته ، وحذف كل مالا يرقى إلى مستوى طموحه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أبـــو همـــام

# كـــارمن أشـــبيليه

بيتٌ هنـاك ، يحتمى بـالظـلِّ والقـرنفـلِ
مُسيَّجـا بـعـوسـج ، مـوشّحـا بجـدولِ
ينتظمُ الفلُّ بـه ، عقْدُ غـرام ثمِـلِ
وكـرمـةٌ تـعتصرُ الشمـوسَ ، منـذ الأزلِ
جـذورهـا تـوغـل فى قلبـىَ ، ليس تـأتـلى
تسكـر منهـا شـرفـةٌ ، تُعَـلُّ قبْـل النَّهَـلِ
فى سـاحة يحـرسهـا عطـرُ الشبـاب الغـزلِ
الـوهـجُ المشمسُ فيهـا مـوجـةٌ من قُبَـلِ
يحسبـه الفـراشُ نـارا ، فيجـىءُ يصطـلى
وعـازفٌ يسرق ألحـان الهـوى من بُلبـلِ
تسرى بها الصهباءُ ، ـ ياقـاتلةً ـ لم تُقتلِ
تميدُ أعطـافٌ ، وتـغفـو نظـراتُ المُقَـلِ

وفتيةٌ ينفون بالصهباء طعمَ الملل
وَشِيخَةٌ فى « البار » يلتقون للتعلّل
القبعات ، والعصىُّ ، نظراتُ الكسل
موائد النبيذ ، والتبْغ ، وأشهى مأكل
أعينهمْ طافحةٌ بشبَق التطفل

لكنها طَيِّبَةٌ بعجزها المذلِّل
وامرأةٌ هناك عند « البار » ، مثل الرجل
وجنتُها من زغَبٍ ، تكاد يوما تمتلى
جانبَها ، يقبعُ كلبٌ « نائم فى العسلِ »
إذا صحا تُعيره نظرةَ عطفٍ مُطْفِلِ
ونسوةٌ يغْزلن ، لا يعرفن طعم الكلل
وطفلة تحلم بـ « الكيخوتهِ » يأتى من عَل
وغجرىٌ هاتفٌ ، من فوق بغلٍ مُثْقَلِ
بصوتِه المبحوحِ ، من عمق زمان موغل
يوغل فى الأضلاع ، إيغالَ السما فى جدول

كنتُ هناك ، أحتمى بالظل والقرنفلِ
أجدلُ أطياف المنى ، معزوفةً للأمل

أبحثُ عنك فى فراشات الصباح المخملى

أبحث عنك - ماضيا - وفى الزمان المقبلِ

عن وجهك المألوف لى منذ زمانى الأولِ

....

فردَّنى السورُ إلى « البار » ، ولم يرقَّ لى

ترنحتْ شمسُ الضحى ، تثاءبتْ فى المدخلِ

لستِ هناك ، أيها الوهمُ : اقمْ ، أو فارحلِ

والغجرىُّ هاتفٌ ، يدور حول المنزلِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفريد فرج

# حديث الكاتب.. مع الكتابة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

روى الرواة ان شاعرا ناشئا استنصح شاعرا كبيرا فنصحه أن يتوفر على حفظ الشعر العربى كله ثم يأتيه بعدها ، فلما حفظ أشعار العرب كلها عاد الشاعر الصغير إلى الشاعر الكبير فنصحه أن يمضى فى شئون الحياة حتى ينسى ما حفظه تمام النسيان ، ولما نسى الشاعر الصغير كل ما حفظه من الشعر عاد إلى الشاعر الكبير الذى أجازه ليبدأ فى قول الشعر وإرسال القريض .

هذه الرواية الدرس تحض المبدع الناشىء على ضرورة استكمال قراءة ودراسة آثار السابقين . ولكنها لا تكتفى بهذه النصيحة وإنما تدعو الناشىء بعدها الى التخلص من الإغراق فى التأثر بأدب الآخرين والحياة فى آثارهم والتنفس فى هوائهم وتدعوه لمحاولة نسيان ما حفظه وتجاوزه ، فإن الشاعر الجيد فى الواقع لا يستلهم خزانة الكتب ولا الذاكرة ، وإنما لا يكون الإبداع الفنى فى النهاية إلا تدفقا طبيعيا من الوجدان ومن النفس الشاعرة ..

ولو شئتم أن إحدثكم عن نفسى وتجربتى التى اعرفها أكثر مما عرفت الآخرين ، فإنى قد بدأت حياتى مع المسرح بقراءة المسرح .

وكان شكسبير وموليير وكتاب عصر النهضة جزءا من دراساتى المنهجية فى الجامعة ، فى اصولهما بالانجليزية والفرنسية ، ولكن هوى نفسى وميلى غلبنى الى تجاوز هذه المقررات الى قراءة المسرح اليونانى فالرومانى والتعثر فى متاهات المسرح فى العصور الوسطى .. حتى استنقذنى من متاهاته المسرح الكلاسيكى الذى لم يكن بينى وبينه إلا كل ود مفقود ، انقذنى من الضجر به المسرح الرومانسى فالواقعى . وأحمد الله على أن بيراندللو أخذنى بعد ذلك مبهورا من بين يدى تشيكوف وأن مسرح العبث ومسرح برخت أصابانى بالحيرة ، ولكن أهديانى الثقة بأن المسرح الجديد أكثر حياة فى وجدان . الناس من المسرح القديم ،

فعلمت من ذلك اننى برئت من الانبهار أو التقديس للقدماء .. وانني تخلصت من سلطانهم علي ، فكأنى حسب رواية الراوى السابق قد نسيت ماقرأت . وينبغي أن أذكر أن المدخل إلى هذه القراءات كلها كان من باب اللغة العربية . فقد بهرني مسرح توفيق الحكيم والترجمة الرائعة التى أبداعها الدكتور محمد حسين هيكل لمسرحية برنارد شو « القديسة جون » والترجمات الرفيعة للدكتور طه حسين فى المسرح .

ولكن قل إنى نسيت أو حاولت أن أنسى إلى حين هذه القراءات المتشعبة والمتداعية ، وأن أنسى بعض الوقت اننى اهوى الكتابة للمسرح أو اننى احببت ذات يوم أن أقص اثر توفيق الحكيم وأن اتعلق بأذ ياله ..

وإن كنت قد نسيت ذلك كله فلست أنسى أن توفيق الحكيم قال لى مرة وأنا فى أول الطريق إن المسرحية المثلى هى مسرحية « التحقيق الجنائى » !

دهشت من قوله وصرت اتأمله من حين إلى حين فيزداد إعجابى بما قال وما لم اقراه فى كل ما قرأت . وقد ضرب لى توفيق الحكيم مثلاً على ما يقول بمسرحية « أوديب » التى تبدأ بالتحقيق فى جريمة قتل الملك لايوس وتنتهى باكتشاف أوديب أنه هو القاتل ، وأن لا يوس لم يكن إلا أباه .

ثم استطرد توفيق الحكيم بأسلوبه الشيق فى الحديث وتوليد الأفكار مشيرا إلى أن المشهد المحورى فى مسرحية هاملت هو مشهد المواجهة بين فريق التمثيل الجوال وبين الملك الذى قتل أبا هاملت ، وهو مشهد دبره هاملت بأسلوب المحقق الجنائى العصرى وانتهى بانهيار الجانى وثبوت التهمة .

والحكيم كان رجل قانون قضى فترة من حياته وكيلاً للنائب العام ، فانظر كيف كشفت له مهنته ما خفى على النقاد .

وإنى لأعجب إلى اليوم أن مسرح توفيق الحكيم ليس فيه مسرحية تحقيق واحدة ، مع أن ملاحظته المثيرة هذه ترسبت فى ذاكرتى الباطنة ، ولعلها تسربت بالطريقة الخفية لعملية الإبداع فى مسرحيتى « الزير سالم » التى تبدأ بالتحقيق وتنتهى نهايته . أو ربما كان هذا من محض أو هامى وادعاءاتى والله أعلم .

إن جرينا على نهج هذه الملاحظة المضيئة لأستاذنا الحكيم فلابد أن نلاحظ أن المسرح كله أفعال تتصادم مع أفعال . ولكن الفعل المسرحى يعتبر جعجعة بلا طحن وضربا فى الفراغ مالم يكشف المؤلف الوازع وراء الفعل .. الوازع الذى يبرر الفعل . لذلك قل إن المسرح ليس قائما على مجرد الفعل ، وإنما هو قائم على الوازع .. وإن المسرح ليس مجرد تناقض أو تصادم الأفعال ، وإنما هو تناقض أو تصادم الحوافز .

ولابد أن يعتمد المسرح الحافز النبيل فى مواجهة الحافز الخبيث . فالمسرح مهما كان فيه من أشرار وشرور فإن محوره وعمدته الفضل والفضائل والنبل والشجاعة والتضحية .

فإنك لترى فى مسيرة أبطاله على مدار الزمن حكايات التضحية بالمال أو بالجاه فى سبيل الحب ، أو التضحية بالحب فى سبيل الواجب ، أو التضحية بالنفس فى سبيل المبدأ والعقيدة ، أو بالمصلحة الخاصة فى سبيل المجموع .

وتجد المسرح يندد بالطمع وبالظلم وبالجهل وبالتقاليد البالية وينتصر دائما للحب وللخير ولتحقيق العدل .

والمسرح أيضا يهذب الأخلاق ويرقّع الأحاسيس . ففى التراجيديا اليونانية لم تكن مشاهد القتل أو الانتحار تتم فوق المنصة ، وإنما كان المؤلف يشترط أن تتم فى الكواليس على أن يندفع الرسول الى المنصة ليرويها بالكلمات . وكان هذا دائما يثير خواطرى حيث أننا

نشاهد الفطرة الإنسانية الشعبية فى كل البلاد تدفع الناس إذا وقع حادث فى الطريق الى المبادرة إلى سترجثمان الضحية بالأوراق أو بالقماش حتى لا تصبح الفاجعة محط أنظار العابرين . وهذا بالضبط ما يفعله المؤلف المسرحى على مدار الزمن ، فيستر الفاجعة ويحجبها عن الانظار . كما يفعل المؤلف فى مواقف عديدة بالاستعاضة عن التصريح بالتلميح وعن القول المباشر بالاشارة حتى لا تكون فواجع الناس فرجة للناس ، بما يتأذى له الجمهور ويتململ منه بما حباه الله من . الفطرة وحسن الذوق .

ويجرى المؤلف على نفس المنوال فى ستر العرى البشرى ، فإنك تلاحظ أن الفطرة الإنسانية تقوم أيضا بدورها فى هذا الجانب حتى فى عمليات ضبط بيوت الرذيلة ، فإن ستر عرى الرجال والنساء وازع فطرى مهما كانت الرغبة فى الكشف وتعرية الأخلاق . لذلك يحرص المسرح على الاقتصاد فى شكوى البطل من الحال ، حتى لا تصبح الشكوى من الظلم عبارة عن عرض أحشاء الشاكى على الناس أو التردى فى الضعف وتعرية النفس والاتضاع إلى الحد الذى يثير التقزز .

الفن جميل بالضرورة . لذلك يشعر المتفرج أحيانا بالقلق ويفقد راحته إزاء بعض ما يجرى أحيانا على المسرح أو فى تمثيليات التلفزيون بدرجات متفاوتة مما يجافى التقاليد الفنية . فإن بكاء الرجال ليس الا تعرية للنفس أكثر مما يحتمله المشاهد ، كما أن المبالغة فى شكوى الحال وتعداد الخطوب ليس إلا ضعفا تأباه المسامع وتنفر منه .. فالتلميح بدل التعرية الكاملة من شروط الفن الجميل ومن التقاليد المرعية للإبداع الفنى .

ولكن دع الظاهر الى الباطن ، دع العارض الى الجوهرى .. فجوهر الإبداع المسرحى كما كان توفيق الحكيم يلح علينا ويكرر القول فيه هو : الفكر .

« لا مسرح بلا فكر » كان يقول . ودارس المسرح لابد انه قرأ الرأى الآخر فى المقاصد الفلسفية لمسرحية كذا ومسرحية كيت ، الى درجة أن ناقدا كبيرا أشار إلى أن الإبداع المسرحى يمكن أن ينتسب إلى الفلسفة ، ويمكن أن ينتسب إلى علم الاجتماع ، أو الى العلوم النفسية الفردية والاجتماعية ، كما ينتسب إلى الفن الخالص .

وقد حرصت دائما على تحقيق ذلك ، وأكرمنى أفضل النقاد بالبحث فيما وراء الظاهر والشكلى فى مسرحياتى .. وهو شىء لم اتكلفه وإنما استسلمت فيه إلى تكوينى الفكرى والنفسى وصدر عنى صدور الفطرة التلقائية من غير اصطناع أو تعمد ، وعلى قدر موهبتى فيه .

والواقع اننى كنت دائما أقرأ المسرحيات من مداخلها الفكرية ، ويشوقنى أن اتحرى جواهرها ولا اكتفى بظواهرها ، فاكسبنى هذا النوع من القراءة الميل للدخول إلى مواضيعى المسرحية من هذه المداخل الصعبة التى أملت على أن ابذل الجهد الكبير للتبسط ، وأن أتعب حتى تجرى المسرحية فى المجرى السهل فلا تثقل على الجمهور غير المتأمل أو غير المدرب على مشاهدة المسرحيات بكامل الانتباه .

كما انى تكونت على حب خاص لفن التمثيل .

وقد بدأت هوايتى للمسرح بالتمثيل فى المدرسة ، كما تمكن حب المسرح منى بالمشاهدة فى السن الباكر على أيام يوسف وهبى ونجيب الريحانى وجورج أبيض . ولو كنت اتبعت هواى الصحيح لقصدت فن التمثيل دون فن الكتابة . ولكن حب الأدب نازعنى حبى للتمثيل فصالحت نفسى على أن اتجه لفن التأليف المسرحى دون أن أفقد حبى للتمثيل . ويقينى أن الممثل فى النهاية هو الذى يقف وحده امام الجمهور على قمة المثلث المكون من المؤلف والمخرج والممثل .

لذلك كان ميلى وتدقيقى فى أن اجعل من كتاباتى المسرحية إضافة للممثل وتعزيزاً للممثل . إن التعبير عن الموضوع الواحد له طرق شتى ، وعندك أكثر من طريق يؤدى إلى روما ، واختيارى المفضل فى التعبير عن الموضوع يمر بالممثل . لذلك كان اهتمامى بمشاهد معينة ، وبالمونولوج الطويل ، وبالمواقف المركبة التى يستطيع الممثل فيها أن يظهر ابداعه وقدراته وأن يستنبط عنصر السحر فى فن التمثيل .

وقد صنعت هذا فى مسرحياتى دون تدبير سابق أو تعمد واع . لذلك فوجئت بالمخرج الالمانى الذى أخرج مسرحيتى « على جناح التبريزى وتابعه قفه » بالألمانية يقول فى التلفزيون الالمانى :

« أن الممثل فى المسرح الحديث يستطيع أن يؤدى دوره وبداه فى جيوبة ، ولكن ميزة الكاتب المسرحى المصرى فلان أن الممثل عنده يؤدى دوره فى مجال من الحركة الحتمية باليدين وبالجسد كله ، الزمه بها المؤلف وهيأ له أسبابها الموضوعية وأدواتها من « الاكسسوار » .

وقد انضج مواهبنا المتواضعة فى جيلنا الحافل بالمواهب دفء التشجيع والرعاية من جيل سبقنا ، فكيف أنسى صداقتى الحميمة مع استاذنا الكبير توفيق الحكيم . ولقاءاتى الثمينة مع أستاذنا الكبير طه حسين .

إن توفيق الحكيم كان مشجعاً كبيراً لى ، أما طه حسين فقد ادهشنى ذات مرة بتعليق عجيب على اختيارى الكتابة للمسرح ..

قال لى : عرفت أنك كتبت مسرحية وقدمتها للمسرح القومى فهل هذا صحيح ؟

وكنت قد قدمت للمسرح أولى مسرحياتى « سقوط فرعون » فأكدت له ما سمع . فقال لى رحمه الله : ليس طريقك المسرح فأنت رجل طيب . جرب الرواية .

فقلت له وأنا أخفى دهشتى وأسفى : وما العلاقة ؟

قال : غريبة ! الا تعرف أن المسرح فن هجومى وعدوانى حتى ؟ !

فسكت وأنا مضطرب بالسخط على ما قال .. ثم غيرنا موضوع الحديث .

ولكنى لتقديرى الخالص للاستاذ الكبير ، وحبى المكين لدوره الثقافى العظيم ومودته لى ، لم أكف أبداً عن تأمل ما قال ، والتعلق به وتصديق أن المسرح فن هجومى وعدوانى حتى . .

المسرحية هجمة على الصالة .. على الجمهور .. على المجتمع .. على المألوف والشائع مما لا يرضاه الضمير ، أو يتعارض مع التقدم والتحديث والرقى الاجتماعى . نعم إن المسرح فن هجومى ، يمسك بمجمع الأعصاب الاجتماعية ، ويهز الوجدان ويحرك العقل ويزجر الكسل الفكرى ويوقظ الناعمين فى النوم والمستسلمين للراحة . المسرح يزجر ويؤنب ويعنف ويحض على التغيير .. مهما كانت محبة الناس له ، ومهما كان سعى هذا الفن العجيب إلى إرضائهم واجتذابهم .. وهذا من أعجب ما فيه . فإن شئت يافلان أن تصبح كاتبا مسرحيا فاركب بخاطرك سفينة المتاعب فى بحر الأنواء ولا تكن طيبا بالمعنى الذى قصده استاذك طه حسين ، ولكن كن طيبا بمعنى الحض على الخير وزجر الشر واللامبالاه . كن طيبا فعالا وهجوميا وعدوانيا حتى .. أو فجرب قلمك بعيدا عن المسرح .

ولكن هيهات . فحب المسرح كان قد تمكن فى القلب ، وكان هذا الحب هو الغراء والبلسم الشافى فى بحر الأنواء وفى سفينة المتاعب التى لا تعرف بر السلامة ، والتى سارت بى بين الامواج . وكان حبى دائما هو دائى وهو دوائى .

واعتذر للقارىء عن استرسالى فى مناجاة النفس وهذا الحديث الخاص .

# ● « وما شكسبير .. » ؟

## ● « مكبث » على المسرح القومى : قطعة من الضجر الخالص ..

## ● « الملك لير » على مسرح الطليعة : عرض حى .. متدفق .. يميل نحو المسخرة ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● أستأذن القارىء فى أن أجعل عنوان هذا الحديث أحد فصول كتاب المسرح الانجليزى الشهير بيتر بروك « النقطة المتحولة ، لندن ١٩٨٩ » . ولست أظن شهادة بروك عن مسرح شكسبير يمكن أن تنقض ، فهو من أكثر المسرحيين — لا النقاد ولا الأكاديميين المولعين بالشروح والتفسيرات — تقديراً له ، ومعرفة به ، واهتماماً بالصعوبات التى تحيط بتقديمه لجمهور اليوم ، هذه المعرفة الشاملة تحققت عبرممارسة طويلة ، فقد أخرج عدداً هائلاً من مسرحيات شكسبير : بدأ إخراجه للمسرح —— حرفياً — بعمل شكسبير « خاب سعى العشاق » وهو فى الحادية والعشرين ، فى ١٩٤٦ ، وفى ذات السنة أخرج أيضاً « روميو وجولييت » ثم « دقة بدقة » — لعب بطولاتها جون جيلجوود — فى ١٩٥١ ، و « تيتوس اندر ونيكوس » — لعب بطولاتها لورانس أوليفييه — فى ١٩٥٥ ، و « الملك لير » — مع بول سكوفيلد — فى ١٩٦٢ ، و« حلم منتصف ليلة صيف » فى ١٩٧٠ ، وأخيراً « تيمون الأثينى » ، فى ١٩٧٤ وهو يحدثنا عن مسرح شكسبير وعن تجربته معه ، حدثياً طويلاً فى كتابيه « المساحة الفارغة ، ١٩٦٨ » ثم هذا الكتاب الأخير ، الذى يحمل عنواناً ثانياً دالاً : « أربعون عاماً فى استكشاف . المسرح ( ١٩٤٧ — ١٩٨٧ ) .

يرى بروك أن شكسبير ليس مؤلفاً مسرحياً مختلفاً من حيث « الكيف » بل من حيث « النوع » ، ومن يفكر فيه بالقياس إلى غيره من كتاب المسرح — كأن يقول إنه مثل يونيسكو لكنه أفضل ، ومثل بيكيت لكنه أكثر ثراء ، ومثل

بريخت لكنه أكثر إنسانية ، ومثل تشيكوف وقد أضيفت لمسرحه حركة الجموع ... الخ — ‑يخطىء السبيل إلى فهمه . وعنده طريقة مثلى لفهم شكسبير هى النظر فى مسرحه كله ، مرة واحدة : إذا أخذ المرء هذه المسرحيات السبع والثلاثين معا ، بكل خطوط الرادار التى تحدد مختلف وجهات النظر لمختلف الشخصيات ، فإنه سيجد نفسه فى مجال غني ومكثف ومركب إلى درجة لا يمكن تصديقها ، وإذا تقدم خطوة أخرى نسيجد أن الشيىء الذى عبر من خلال هذا الرجل المدعو شكسبير ، وخرج إلى الوجود على صفحات الورق ، إنما هو شيىء مختلف كل الاختلاف عن عمل أى مؤلف آخر إنها ليست رؤية شكسبير للعالم ، لكنه شيىء يماثل الواقع أو الحقيقة . وكإشارة لهذه الحقيقة . فان لكل كلمة مفردة ، أو سطر، أو شخصية أو حدث ، لا تفسيرات متعددة فقط ، بل تفسيرات لا حصر لها : »

ويرى بروك أن أعمال شكسبير تطرح مشكلات عديدة حين تقدم لجمهور اليوم ، وهو يشبِّه هذه الأعمال بقطع الفحم الخامدة : « شكسبير لا ينتمى للماضى ، ولو كانت المادة التى يقدمها صحيحة ، فهى صحيحة الآن . إنه مثل قطعة من الفحم ، والمعنى الكامل لقطعة الفحم عندنا يبدأ أو ينتهى لحظة أن تشتعل ، واهبة إيانا ما نريد من ضوء ودفء .. وإننى أستطيع ان أكتب وأحاضر طويلاً عن الفحم ومصادره ، لكننى سأكون معنياً حقاً بقطعة الفحم فى أمسية باردة حين أريد أن اتدفأ ، سأضعها فى النار لتصبح هى ذاتها وتحيا فاعليتها من جديد .. » بعبارة موجزة من عندنا : لابد من قيام « ضرورة » تحتم تقديم هذا العمل أو ذاك من أعمال شكسبير .

فى سياق آخر ، فى « المساحة الفارغة »، يتحدث بروك عن « المسرح المميت » : « وليست هناك أعمال أخرى يستطيع المسرح المميت أن يبقى فيها مخادعاً آمناً مطمئناً مثل أعمال شكسبير ، فنحن نرى أعماله يؤديها ممثلون مجيدون بطريقة تبدو لنا الطريقة الصحيحة ، فهم يؤدون على نحو حي ملون ، وسط الموسيقى ، وكلٌ يلبس ثياب الدور من الرأس إلى القدم ، كما يجب أن يكون أفضل المسارح الكلاسيكية ، لكننا — فى الخفاء — نجدها مثقلة بملل لا يطاق ، وفى أعماقنا إما أن نلوم شكسبير ، أو نلوم فن المسرح ، أو نلوم أنفسنا .. » ، ولا يلوم الجميع أنفسهم بطبيعة الحال ، فثمة أيضاً « المشاهد المميت » يخضع ثقله وراء كل ما هو غبى وسخيف ، وهكذا يواصل المسرح المميت شق طريقه !

● ● ●

أسوق هذه الملاحظات — باختصار شديد — ونحن نرى أمامنا — على غير انتظار — عملين من أهم أعمال شكسبير على مسارحنا : « مكبث » على المسرح القومى ( من إخراج شاكر عبد اللطيف ، يلعب أدوارها الأولى عبد الله غيث وفردوس عبد الحميد وأحمد عبد الحليم وفاروق الدمرداش وآخرون ) ، و« الملك لير » بقاعة مسرح الطليعة ( من إخراج محمد عبد الهادى ، يلعب أدوارها عدد من شباب المسرحيين : على خليفة ، كمال سليمان ، عبد الله الشرقاوى ، سلوى محمد على ، وآخرون ) .

● ● ●

و« مكبث » — يعرف الجميع — هى تراجيديا الطموح المدمر ، تدور أحداثها فى ايقوسا ( اسكوتلندا ) قبل غزو النورمان ، كان دنكان ملكاً لها على الطريقة الإقطاعية السائدة فى أوربا آنذاك ( القرن الحادى عشر فقد حدد « هولنشيد » صاحب « تواريخ اسكوتلندا » الذى اعتمد عليه شكسبير،قتل الملك دنكان فى سنة

١٠٤٦م ) ، ومكبث أحد أمرائه الكبار ، أبدى شجاعة فى صد إحدى غزوات أهل الشمال ، وفى طريق عودته مع صاحبه بانكو تستوقفهما الساحرات ، ويتنبأن لمكبث بأنه سيصبح ملكاً ، ولبانكو بأنه سينجب الملوك ، تُلقى بذرة فى قلب مكبث : أن يقتل دنكان لتتحقق النبوءة ، تلتقط .مرأته البذرة وتنميها وتحثه على تنفيذها ، وبعد أن يصبح ملكاً ، يتحول مكبث لطاغية مرتعد : يرتب لقتل بانكو وولده ، ثم لقتل ماكدوف ، وحين يجده قد لاذ بالفرار يأمر بقتل امرأته وأطفاله دون رحمة ، ويلجأ ابن الملك القتيل إلى ضيافة الملك إدوارد فى إنجلترا ، الذى يزوده بالرجال فيما بعد ، فيزحف لاسترداد ملكه . ويلقى مكبث مصرعه على يد ماكدوف ، ويعود الملك لابن الملك القتيل ، وتتخلص اسكوتلندا من الطغيان .

تلك هى الخطوط الرئيسية فى التراجيديا ( كُتبت وقدمت — على الأرجح — فى ١٦٠٦م ) ، وإذا أخذنا بما يقوله شكسبيريون كثيرون ، فلعل أثمن ما فى المسرحية هو تلك العلاقة بين مكبث وليدى مكبث . هى دائرة مكتملة : امرأة طموح ، تدفع زوجها — الطموح والمتردد — إلى الجريمة ، وهى مستعدة — فى هذا السبيل — للتنازل عن حقيقتها كأنثى وجوهرها كإنسان لكنها — بعد أن تحقق هدفها وأصبحت ملكة — تبدأ فى الانهيار ، فتتمنى أن « تلغى » الجريمة التى حدثت ، وتكرر فعلاً رمزياً له دلالته على شعورها الطاغى بالإثم وهو غسل يديها ، وطقساً هيستيرياً له دلالته كذلك هو « السرنمة » أو السير أثناء النوم ، هذا التغير لا ينفصل عن التغير الذى يحدث لمكبث ، إذا يتحول لطاغية مرتعد يأمر بقتل النساء والأطفال دون تردد . بين الشخصيتين علاقة تكامل ( كأنهما وجهان لشخصية أعم منهما ) : بذرة الخوف عند أحدهما تنمو فى قلب الآخر ، يتلقى أحدهما المؤثر فيستجيب له الآخر ، يقول هو إن مياه المحيطات جميعاً لن تطهر يديه ، فتقول هى : بل قليل من الماء يطهرها ، ثم تضيف : إن عطور بلاد العرب جميعاً لن تمسح الدم عن يديها الصغيرتين .

فى « مكبث » أعمق رؤية للشر عند شكسبير ، ذلك أن الأشرار فيها هم الأبطال . لكن الشر عندهما ليس محضاً ، وما رؤى مكبث وخيالاته ، وطقوس الليدى وانهيارها ثم موتها اللاحق ، سوى أدلتهما على رفض الشر الذى ارتكباه ( من هنا ، فان تقديمهما السهل « كوغدين تقليدين » أمر يضر بالعمل كله ) ، وليس عبثاً الا يرى مكبث الوجه الحقيقى للحياة —— كما يتبدى لقاتل الحياة — إلا بعد موتها مباشرة : « ما الحياة إلا ظل لممثل مسكين يتبختر على المسرح .. ثم لايسمعه أحد . إنها حكاية يحكيها معتوه ، ملؤها الصخب والعنف ، ولا تعنى أى شيء »

● ● ●

فكيف قدمها مسرحنا القومى ؟

ارجو الا اكون مبالغاًلو قلت إنه قدم قطعة من الضجر الخالص ، قطعة من « المسرح المميت » الذى سبقت الإشارة إليه :

● دون الدخول فى جدل حول القضايا المثارة عن ترجمة المسرح الشعرى بوجه عام ، ومسرح شكسبير بوجه خاص ، نقول إن المسرح القومى قد اختار أن يقدم أسوأ ترجمة معروفة لمكبث ، تلك الترجمة التى قام بها خليل مطران ( عن الفرنسية لا عن الإنجليزية ) وقدمت للمرة الأولى — فى ١٩١٧ ، ونحن نعرف أن نبيل الألفى — حين أعاد تقديمها فى ١٩٦٢ — عهد إلى الدكتور عبد القادر القط بترجمة أجزاء أهملها « شاعر القطرين » ،

وبإعادة ترجمة أجزاء أخرى .. تلك هى النسخة التى يقدمها المسرح ( لا عجب أن خلت الأفيشات وكذلك برنامج المسرحية المطبوع من اسم المترجم كأن شكسبير قد كتبها هكذا ، أو كأن هذا أمر لا أهمية له )

لدينا ترجمتان حديثتان للمسرحية : الأولى قام بها فريد أبو حديد ، وحاول أن يترجمها « شعراً مرسلاً » وله فى ذلك دواعيه وأسبابه التى يشرحها فى تقديم ترجمته ( دار المعارف ، القاهرة . ١٩٥٩ ) ، والثانية أكثر حداثة ، ولعلها أقرب للمسرح ، هى التى قام بها جبرا إبراهيم جبرا وصدرت فى طبعات متعددة ( انظر مثلاً « روائع المسرح العالمى » ، الكويت ، يناير ١٩٨٠ )

للمقارنة بين الترجمات الثلاث أسوق سطوراً قليلة . من مونولوج مكبث أمام الخنجر : فى نسخة المسرح : « أهذا خنجر يلوح لى متجه المقبض نحو يدى ؟ أنلنى منك ما تنضم عليه الأنامل ، تفر ولكنى ما انفك أراك . الا يقع عليك اللمس كما يقع عليك النظر ؟ أم لست غير خنجر مخيَّل من وضع فكر ذاهل مُخبل ؟.. » وفى ترجمة أبى حديد : « أو هذا الذى أراه أمامى / خنجر مدٌ مقبضاً ليمينى ؟ / جىء ودعنى أقبض عليك بكفى / لم أضع قبضتى عليك ولكن / مع هذا أراك مازلت دونى . أفما أنت أيها الشبح المشؤوم / مما تحسه الكف لمسا / مثلما قد تحس بالإبصار ؟ / أم ترى أنت خنجر من خيال العقل / خلق مزيف مكذوب / صُنع ذهنٍ أعياه وقد الحرارة » وهى فى ترجمة جبرا : « أخنجر هذا الذى أمامى / ومقبضه باتجاه يدى ؟ / تعال / دعنى أمسكك / لم أنلك ولكنى مازلت أراك / يارؤية قاتلة / الست تستجيب للحس كما للبصر ؟ / أم أنت محض خنجر من الذهب / محض اختلاق زائف / صادر عن دماغ بالحمى مضطهد ؟ » . وخذ سطوراً أخرى من مشهد من أكثر مشاهد العمل حيوية وأهمية ، هو سرنمة الليدى . فى نسخة المسرح : « زولى أيتها اللطخة الملعونة ، واحد .. اثنان ، لقد حان الوقت ... الظلام دامس فى جهنم .. عار عليك يازوجى وشنار ، هذا البطل المحارب بداخله الخوف ، ماذا يهمنا أن يعلم الناس ما يعلمون حين نصبح من القوة والسلطان بحيث لا نناقش الحساب .. » وعند أبى حديد : « اذهبى أيتها البقعة اللعينة ، زولى ، اسمع : واحد .. اثنين هلم إذن فهذا وقتها . إنها لزجة كالجحيم ، عار عليك ياسيدى ، أجندى وتخاف ؟ » وأخيراً هى عند جبرا : « زولى أيتها البقعة اللعينة ! أقول : زولى ، واحدة اثنتان ( يشير المترجم فى الهامش إلى أن الليدى تتخيل سماع دقات الساعة ) ، هه ، إذن حان الوقت لفعلها . جهنم مظلمة ؟ عيب يامولاى ، عيب ! أجندى ومذعور ؟ .. »

وأظن الفروق واضحة ، وليست بحاجة لتعليق . وحين اختار المسرح أن يقدم تلك الترجمة الرثة ، خطا أولى الخطى نحو الابتعاد عن جمهوره ، وإرهاق ممثليه ، وإضفاء مسحة بالية على العرض كله !

● وليته قدم نص « مكبث » كاملاً ! إن يداً غليظة غشوماً راحت تحذف كل ما لا « يروقها » من النص ، وشمل هذا الحذف مشاهد من فصول المسرحية التى جعلها المخرج فى قسمين : الأول يضم الفصول الثلاثة الأولى ، والثانى يضم الفصلين الباقيين . ( على وجه الحصر : حذف المخرج المشهدين الأول والثانى من الفصل الأول ، وبدأ عرضه بالثالث ، كما حذف المشهد السادس ، وأبدل مكان المشهد الرابع ، وأضاف جملة من عنده فى بدايته ، وحذف سطوراً من نهاية الفصل الثانى ، أما الفصل الثالث فقد حذف الجزء الأول من

المشهد الثانى والمشهد الثالث والخامس والسادس جميعاً لينتهى القسم الأول من العرض بعد المشهد الرابع . فى القسم الثانى من العرض حذف المشهد الثانى من الفصل الرابع « ليدى ما كدوف وابنها » وجزءاً من المشهد الثالث وكذلك نهايته . الفصل الخامس والأخير مزقته تلك اليد الغليظة فحذفت مشهده الثانى والرابع والسادس والتاسع جميعاً ) . وقد أدى حذف المشهد الأخير لتغيير النهاية : فى النص : يحيى القائد « سيوارد » مقتل ابنه الذى قتله مكبث لأن جراحه كانت فى جبينه ، ثم يدخل ماكدوف حاملاً راس مكبث ، ويتوجه إلى مالكولم ، ابن دنكان ، بتحية المُلك ، كذلك يفعل الآخرون ، فيتعهد مالكوم أمامهم بمهام سيلتزم بها فى المستقبل من أجل اسكوتلندا ، ثم يتوجه بالشكر للجميع . أما فى العرض فقد جعل المخرج مكبث يدخل قاعة العرش وهو طعين ، ويروح يتحسس العرش ويدور حوله حتى يسقط متمدداً إلى جانبه !

لسُت من عُبّاد النصوص ، لكننى اعرف أن الاختصار أو التعديل فى نص كلاسيكى مثل هذا يجب أن يكون « موظفاً » فى خدمة « وجهة نظر » معينة ، يطوِّع المسرحى النص لها ( مرة أخرى يكتب بروك : « إن الاقتناع التام بالنص هو ما يؤدى إلى الطريق الصحيح لفهمه وتقديمه » ) وهذا ما نفتقده تماماً فى الحذف الذى أجراه المخرج هنا ، والذى يبدو أن هدفه الوحيد كان تلافى صعوبات إخراجية معينية ، تتمثل اساساً فى كيفية تصميم المشاهد وسرعة تغييرها . هذا الحذف يقابله إسراف واضح فى مشهدىْ الساحرات اللذين قدمهما : ضجيج من الراقصات والراقصين ، وسط سحب دخان تلف المسرح ، وإضاءة معتمة ، وصخب موسيقى !

ولست أتصور أن هذا الحذف كان يهدف لاختصار زمن العرض ، فمن المعروف أن « مكبث » هى أقصر مسرحيات شكسبير ، وأن تلك المشاهد المحذوفة لن تضيف سوى دقائق ، لكنها تضيف لتكامله الكثير ، فحذف تلك المشاهد المتتالية من الفصل الأخير أدى لإفقار النص ، حتى بدت المعركة وكأنها مجرد ثأر شخصى بين ماكدوف ومكبث لا معركة شاملة بين القوات الانجليزية على راسها مالكو لم ، وقوات مكبث ، من أجل إستعادة عرش اسكوتلندا . والنهاية التى ينتهى اليها النص الشسكسبيرى هامة من حيث أنها تزرع بذرة أمل فى مستقبل اسكوتلندا التى عانت من طغيان مكبث ، وكأن الكاتب العظيم يريد أن يقول : رغم الهول الذى رأيناه ، ثمة أمل فى مستقبل أفضل ، وثمة أمل فى الا يتكرر هذا الهول .

● افتقاد وجهة نظر محددة فى « مكبث » هى التى تتضح كذلك فى استخدام كتل الديكور الثقيلة الجهمة ( لايستطيع « المخرج المميت » أن يقدر قلة — أو بالأحرى ندرة — التصميم فى المسرح الإليزابيثى ، وأن تصبح الخشبة مجرد منصة مفتوحة محايدة ، مجرد مكان به بعض الأبواب : إنه إتاحة الفرصة كاملة لسيادة كلمة الممثل ، وانطلاق خيال المشاهد ) ، وضرورة الإظلام دقائق لتغيير المشاهد ، ترتفع أثناءها موسيقى صاخبة ، لا أكاد أجد علاقة بينها وبين المسرحية وأحداثها . كذلك فى استخدام إضاءة معتمة معظم الوقت ، وإطلاق سحب الدخان التى تلف المسرح كله بجو من العبوس والقتامة ، يؤكد عند المتفرج طابعها القديم الرث ، البعيد ، غير المبالى به وبهمومه الآن ( دع عنك ذلك القول الإعلامى الفظ بأن المسرحية تتناول الواقع العربى الآن ! ) ، أما الثياب فجاءت « كرنفالاً » عجيباً متنافر الألوان والطرز ، وكأنى بالمخرج وقد أطلق ممثليه أمام مخزن ملء بثياب مختلف العصور ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقال لهم : لينتق كلّ ثيابه كما يهوى ، فجاء هذا الكرنفال :

هكذا إذن : لا قدم المخرج نص شكسبير « الكلاسيكى » كما هو ، ووضع حرفته فى إضاءته وتجسيده ، ولا هو تبنى وجهة نظر معينة فى تفسير أحداثه ومغزاها ، تتيح له تطويع النص لها ، وتقديم طبعة معدلة « عن العمل » . يعنى : إن العرض يفقد مبرر وجوده تماماً .

● وطبيعى أن ينعكس هذا الغياب على الأداء . قلت إن بين مكبث وليدى مكبث علاقة تكامل ، وهذا يحدد لوناً من « التنغيم المتقابل : نقطة مقابل نقطة » : إن أحجم أقدمت ، وإن انفعل هدأت ، وكلّ يأخذ من الآخر ويعطيه . وهذا ما لم يتحقق فى أداء « النجمين » عبد الله غيث وفردوس عبد الحميد ، كان كلّ فى عالمه كأنه مغلق عليه ، يؤدى بطريقته الخاصة و « كليشيهاته » التى نمّاها فى أعمال أخرى تختلف عن « الشكسبيريات » كل الاختلاف ، وإن اشتركا معاً فى سمة واحدة هى المبالغة فى الأداء ، والتصاعد بدرجة الصوت فى « كريشندو » هادف لا بتزاز تصفيق الأفراد القليلين المتناثرين فى القاعة .

وقد حاول أحمد عبد الحليم ( ماكدوف ) وفاروق الدمرداش ( بانكو ) أن يجدا طريقة أكثر سلاسة وهدوءاً فى أدائهما ، ويبقى أن توحيد « أسلوب » الأداء يبقى من مهام المخرج العالف لدوره وعمله فى المقام الأول .

● ● ●

لهذا كله أقول إن المسرح القومى قدم فى « مكبث » قطعة من الضجر الخالص ، نموذجاً كامل الشروط « للمسرح المميت » ولهذا كله أيضاً لف العرض كله جو من الإعتام ، شبيه بالإعتام السائد على الخشبة !

● ● ●

هكذا قدم المسرح القومى « مكبث » ، فكيف قدم مسرح الطليعة « الملك لير » ؟

ولست أظن عاشقاً للمسرح لا تشغل هذه التراجيديا العظيمة مكاناً خاصاً فى قلبه ( وهى كذلك عند معظم دارسى شكسبير ونقاده ، ولعل « برادلى » يعبر عن رأى الكثيرين منهم فى أنه « لو كان مقدراً أن نفقد جميع مسرحيات شكسبير عدا واحدة ، لطالب معظم العارفين بقيمته أكثر من سواهم بالإبقاء على « الملك لير » . )

وتتعدد وجوه خصوبة النص وقدرته على البقاء والتجدد : أول هذه الوجوه يمكن أن يتقبل تفسيراً من وحى عصرنا المهموم بقضايا السلطة : صلاحها وفسادها ، الصراع من أجل الوصول إليها والاحتفاظ بها . وهنا صراع يودى بكل المشاركين فيه أخياراً وأشراراً : يُجن « لير » ثم يموت ، وتُشنق كورديليا ، وتُسمل عينا جلوستر ويحاول الانتحار ، وتلقى اثنتان من أكثر نساء المسرح إثارة للرهبة مصرعهما بالسم الذى تدسه كلّ للأخرى . فى هذا الضوء تبدو كلمات « لير » ( عن ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ) : « أيها التعساء العراة المعدمون اينما كنتم .. وأنتم تحتملون ضربات هذه العاصفة التى لا ترحم / أنّى لرؤوسكم بلا مأوى ، وجنوبكم بلا طعام / وسقفكم متعب ممزق .. أن تقيكم .. / هول مواسم كهذه ؟ .. » — تبدو هذه الكلمات لوناً من الإدراك المتأخر عند حاكم لم يكن يأبه من قبل بآلام « التعساء العراة المعدمين » .. ودليلاً على أن السلطة حين تفسد ، فإنما يقع عبء فسادها على الرعية التعسة . انظر لهذه الكلمات يقولها لير لجلوستر : « أرأيت كلب فلاح ينبح على شحاذ .. والمخلوق يجرى هرباً من الكلب ؟ لك أن ترى فى ذلك مثل السلطة العظيم .. الكلب فى وظيفته مطاع .. » !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يجلو لنا « ايان كوت » صاحب « شكسبير ... معاصرنا » وجهاً ثانياً : فى البدء كان ثمة ملك له حاشية وبلاط ، وفى الانتهاء ليس ثم غير شحاذين أربعة ، هائمين على وجوههم وسط المطر والعواصف ، وقد ضاع منهم كل ما يميز الإنسان من مكانة أو لقب أو حتى اسم يُعرف به بين الناس :

« لير » : هل هنا من يعرفنني ؟ هذا ليس « لير » .. / ايمشى « لير » هكذا .. اينطق هكذا / من له أن يخبرنى من انا ؟ البهلول : ظل « لير » ..

مرة ثانية : السؤال نفسه والجواب نفسه يعود كنت المنفى لملكه الذى نفاه :

« لير » : ها .. من أنت ؟

كنِت : إنسان ياسيدى .. إنسان .

وجه ثالث يتمثل فى هذا التطابق فى الاختلال وتفجر العنف فى الدوائر الثلاث التى تنداح معاً : النفس الإنسانية والمجتمع والكون الكبير جميعاً . وليلة العاصفة هى ذروة تفجر الشهوة والحقد والقسوة والأثرة فى قلوب البشر ، والخيانة والتناحر والانقسام بين أطراف السلطة ، يحيط بهذا كله تفجر الرعود والبروق والشآبيب والنيران ، ليلة يصفها كِنت بأن أجواءها المغضبة ترهب حتى ساريات الظلام فتجعلها تقضى فى جحورها .. « منذ شبابى لا اذكر قط انى سمعت او رايت سُجفاً من نار كهذه ، وقصف رعد رهيباً كهذا ، وولولات كهذه من أمطار وريح هادرة .. » .

وتتعدد الوجوه حسب رؤيتك للمأساة لكن معناها الأخير والشامل ــ لو صح هذا الوصف ــ قد يكون : لو كان حتماً أن يعانى أخيارنا الشقاء والسقوط ، فان معاناتهم ترفعهم ، وسقوطهم يصعد بهم إلى قمم خلقية رفيعة وقد تطهروا بالشجاعة والمجالدة ، وتجللوا بالمغفرة . انظر لكورديليا الجميلة — لا تظهر فى مشاهد المسرحية الستة والعشرين إلا فى أربعة مشاهد ، تقول فيها أقل من مائة سطر ! — يظل حضورها آسراً وجذاباً ، ويظل مشهد الغفران المتبادل بينها وبين أبيها ، ثم المشهد الثانى — وكلاهما فى الأسر — من اكثر المشاهد فى تاريخ المسرح رقة وعذوبة وفيضاً بالمشاعر ، وسط عالم يموج بالعنف والقسوة والكراهية والضغينة . وإذا كان « لير » سيدخل — بعد قليل — حاملاً جثتها ، فإن موتها — المكلل بالشهادة والفداء — يكسر طوق الشر المغلق ، ويبقى طاقة أمل أمام الانسان المعذب فى إمكان التخطى رغم انتصار الظلام .

● ● ●

ولعلنا نجد فى عرض مسرح الطليعة بعض ما افتقدناه فى عرض المسرح القومى :

● هنا مخرج يتبنى وجهة نظر محددة فى النص الكلاسيكى ويحاول استخدام أدواته للتعبير عنها . ووجهة نظره بسيطة واضحة : إنه راى المسرحية كلها صراعاً بين الأخيار والاشرار ، ومن ثم جعل الشخصيات الخيرة يؤدى أدوارها الممثلون بوجوههم الحقيقية ، أما الشخصيات الشريرة فتؤدى باستخدام الأقنعة ( ربما ليوحى بأن الخير هو الأصل فى النفس الإنسانية أو أنه هو الذى يبقى فى النهاية ) ، وهكذا اختزل باستخدام الأقنعة عدد الممثلين إلى ستة فقط يؤدون الشخصيات الخيرة ( على خليفة : البهلول — كمال سليمان : « لير » — عبد الله الشرقاوى : جلوستر — ماهر سليم : كنِت — طارق سليمان : إدجار — سلوى محمد على : كورديليا ) ، بقية شخصيات التراجيديا ( جوزيل — ريجن — كورنوول — البنى — ادمون — أوزوالد — دوق برجندى ( يؤديها الممثلون انفسهم مستخدمين اقنعة تمثل وجوهها — ويتناوب اكثر من ممثل وضع القناع وأداء الدور بحيث لا يبقى ممثل واحد يضع قناعاً واحداً فى كل المشاهد .

● مكبث — عبد الله غيث — فردوس عبد الحميد

والأقنعة — تلك الأدوات المسرحية العريقة المشحونة بالدلالات — تنقسم إلى أشكال لا نهاية لها ، حسب الوظيفة التى يمكن أن تؤديها ، والأثر الذى يمكن أن تحدثه لكنها تتفق فيما يمكن أن يحدث عند استخدامها : أول كل شيء أنها تزيد العلاقة بين الممثل والدور تعقيداً وتركيباً : لقد فقد الممثل أثمن ما فيه ، فقد وجهه الذى يعرفه ويلقى به الناس ويطوِّعه ويعبر من خلاله ، ولكن بقى له الوعى بالجسد ( ثمة تمرين مشهور فى المسرح التجريبى هو وضع قناع أبيض دون ملامح على وجه الممثل ، تتضح نتائجه على الفور : مزيد من وعى الممثل بجسده ، والتفاته إلى تفاصيل لم يكن يلتفت اليها بوجهه الحقيقى ) ، وهكذا فان على الممثل أن يدخل فى علاقة بالدور ، وعلاقة بالقناع فى الوقت ذاته . من ناحية أخرى يتسم استخدام الأقنعة — بكل أشكالها — بسمة أخرى هى أن الممثل لا يستطيع أن يعرف — على وجه التحديد — الانطباع الذى تحدثه ملامح القناع عند المتفرج ، إنه قد « يحدسه » لكنه لا يستطيع أن يقطع بكيفيته أبداً .

وقد استخدم محمد عبد الهادى أقنعة طبيعية ( من حيث أن القناع الطبيعى يعكس الأنماط الإنسانية الأساسية ، وغير الطبيعى يعكس القُوى ) ذات ملامح مبالغ فيها ، قد تصل حد التشويه . وانعكس هذا على أداء ممثليه ، فبالغوا فى الأداء ، بدرجة الصوت وحركة الجسد ، وجاء الفارق بين أدائهم العادى — على وجه العموم — وأدائهم من خلال الأقنعة فى هذا الاتجاه ، أنهم لم يكادوا يلتقطون دلالة القناع من حيث أن كل ما هو معروف عنهم يصبح غير معروف ، وهى — من ثم — فرصة متاحة أمام الممثلين للخروج من قوقعة الكليشهات وميكانيزمات الدفاع ، بل ظلوا حريصين على أن يكونوا معروفين وهم وراء الأقنعة ! بعبارة موجزة : إن استخدام الأقنعة فى هذا العرض ( وربما فى مسرحنا كله ) لا يزال بحاجة من التجريب والحساسية والإتقان لكن الأقنعة — ورغم هذا التحفظ — استطاعت أن تضفى على العرض لوناً من الحيوية ، وتسرِّع من إيقاعه ، وتدفع عنه قدراً كبيراً من الرتابة والإملال . وقد نلاحظ هنا أن المخرج التفت إلى الفروق بين الشخصيات بدل تنميطها . وأضرب مثالاً بقناعى الأختين الجاحدتين جونريل وريجن . إن كثيرين من المسرحيين يضعون الأختين فى كومة واحدة رغم الاختلاف ( يُجمل بروك هذا الاختلاف كما يلى : « إن علاقة جونريل — ريجن هى علاقة تنتمى بكاملها لعالم جان جينيه ، حيث جونريل هى المتسلطة السائدة دائماً ، وريجن ضعيفة ناعمة ، جونريل تلبس الحذاء ذا الساق المرتفع ، وريجن تلبس تنورة ذات حواف . إن ذكورة جونريل تستثير ريجن ، صاحبة القلب الرقيق الخامد ، المعاكس تماماً للصلابة الفولاذية عند أختها .. » عن « النقطة المتحولة .» ) ، وقد ترجم المخرج — ومصمم أقنعته — هذا الاختلاف بأن جعل لجونريل قناعا أكثر قسوة وبشاعة .

وإذا كان المخرج قد وجد حلا ملائما للاختلاف بين الأختين ، فإن الاختلاف بين زوجتيهما ( كورنوول والنبى ) اوقعه فى مأزق لا حل له . إن الرجلين — مثل زوجيهما —

لا يوضعان فى كومة واحدة : كورنوول سادى عنيف ، متأجج الغضب ، متعجل نافد الصبر ، فى حين ان النبى ضعيف مختلط ، متضارب المشاعر ، صبور قادر على التحمل ، وقادر أيضاً على أن يبدى قدراً من التعاطف مع لير ، وقدراً أكبر من الرفض لامرأته الشريرة المتسلطة . النبى — إذن — يصعب تصوره « شراً خالصاً » مثل كورنوول ، ومن ثم يبقى استثناء بين أصحاب الأقنعة ، ولكى يخفف المخرج من هذا التناقض البادى ، قام بحذف سطور يقولها البنى تؤكد وجوده ( بشكل خاص : المشهد الثانى من الفصل الرابع فى النص ، وفيه ملاحاة بين النبى وجونريل يقول فيها : « اخجلى يا مخلوقة مُسخت ونكرت نفسها .. / لو كان لى أن أسمح ليدىَّ هاتين بأن تطيعا دمى .. لكانتا على أهبة لتمزيق لحمك وخلع عظامك .. » ، وفى نهاية المشهد ذاته يقول لجلوستر : « إننى أحيا لأشكر لك ما أبديت للملك من حب .. / ولكى أنتقم لعينيك .. ) .

وقد كنت أتمنى أن يجد المخرج حلاً لهذا المأزق الذى أوقعه فيه التنميط الجامد للشخصيات كأخيار وأشرار ، دون أن يحذف سطوراً هامة من النص .

● وقد أسمى المخرج عمله هذا « مسخرة » للملك لير . ولا بأس عندى بهذه المسخرة ، وربما كان أحد وجوه ثراء العمل — الذى أشرتُ إليه — هو أنه لا يضيق بمثل هذه المسخرة : هذا جلو ستر يقول إنه ليس بحاجة لعينيه كى يرى ، وأنه كان « إذ يرى يتعثر .. » ، ثم يضيف : « نحن للآلهة كالذباب للصبية العابثين ، يقتلوننا ملهاة لهم .. » وفى المسرحية كلها مايسمح بتفسيره مسخرة » : ألم تبدأ بفعل عابث يقوم به ملك معتوه ، يقسم مملكته بين بناته حسب قدراتهن على إزجاء الملق والنفاق له : ثم لا نراه بعدها إلا مهلوسا يكيل السباب المنتقى لابنتيه الجاحدتين ويستمطر

● البهلول ولير : حكاية مَنْ ؟ على خليفة ــ كمال سليمان

عليهما اللعنات ؟ ثم إن كل شيىء يمضى لطرفه البعيد : تتفجر العواصف والعواصف ، يقسو الأبناء على الآباء ، تتآمر الزوجات على الأزواج ، وأبواب الموت مفتوحة على كل مصاريعها ، حتى لتبدو — خاصة للشخصيات ذوات الخير والنبل — رصاصة الرحمة :

هذه المسخرة ، إذن ، أمر لا تضيق به المسرحية ، وقد جسده المخرج فى إبراز دور البهلول ، ( حتى إنه كتب لافتة تقول إن هذه رواية البهلول للمسرحية ، وأثبتها فى برنامجه المطبوع ) ، وأعانه على هذا الإبراز أداء حى ومتدفق لممثل متميز هو على خليفة الذى استطاع — بحركات مقتصدة ونبرات صوت طيِّعة معبرة — أن يبقى فى بؤرة الاهتمام ، وأن ينقل المعانى المريرة فى أقوال أهم البهاليل وأشهرهم عند شكسبير ( ومن التفاصيل الصغيرة الدالة أنه هو الذى لعب دور ملك فرنسا الذى قبل الزواج من كورديليا ، بعد علمه أن اباها الغاضب حرمها ميراثها ، لعبه دون قناع ، فى إشارة لأنه إذا كان لأحد آخر أن يقدم على الزواج من كورديليا فلن يكون سواه ، ) كذلك سخر المخرج بالتاج الذى جعله معلقاً فى الهواء بعد أن خلعه « لير » ، وفى أداء مشهد من أكثر المشاهد قسوة فى المسرحية ، وهو سمل عينى جلوستر ، على نحو خفيف هازل أفقده الكثير من قسوته ، وفى ترك مساحات صغيرة لارتجالات الممثلين فيما بينهم ، تكسر من حدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإيهام ، وتزيد التواصل ، لكن المشكلة هنا أن الممثلين — بحكم السياق المسرحي السائد كله —— يمكن أن يتزيدوا ، فيضيعوا المقصود منها .

لكن ما آخذه عليه — المخرج — هو أنه لم يمض بعيداً فى هذا الاتجاه ، ولو أنه جرؤ على المضى فيه أكثر لاكتسب عمله مزيداً من الحيوية ، ولتكاملت الرؤية التى يحاول نقلها من خلال البهلول .

● وقد رجع المخرج للترجمتين الحدثيتين المتاحتين للنص ( ترجمة محمد مصطفى بدوى ، وترجمة جبرا ابراهيم جبرا ) وقارن بينهما ، واختار أولاهما ، وأثبت ذلك فى الإعلان عن عمله ، لكنه لم يهمل الأخرى تماماً ، بل استعان بها فى مشهد العاصفة حين وجده — فيها — أوضح بياناً ، وعلى وجه العموم ، فان اللغة التى قدمت بها المسرحية لم تكن عائقا أمام وصول معانيها كلها . ولم يحذف من النص شيئاً كثيراً ( أرغمه تحديد عدد ممثليه على حذف شخصيات مثل « الضابط » أو « المرافق » أو « الطبيب » .. الخ ) ، لكن حذف السطور الأخيرة التى ينتهى بها النص يدعو للتساؤل . إنه يُنهى العرض بموت « لير » والسطور التالية فى النص يتبادلها إدجار والنبى وكنت . يقول إدجار فى نهايتها هذين السطرين المثقلين بالمعنى : « أكبرنا قد فاقنا بما عانى ، نحن الشباب / لن نرى كل ما رآه ، لا ، ولن نعمرَّ قدر ما عمر .. » والحقيقة أننى لا أجد مبرراً لهذا الحذف ، وأعتقد أن السطور التى تنتهى بها الأعمال الشكسبيرية بحاجة لمزيد من العناية والتفهم .

واستخدم المخرج خشبة عارية ، تتوسطها منصة تدور فوقها الأحداث الرئيسية ، وأحكم — بوجه عام — حركة ممثليه فى الخروج والدخول من التمثيل بالوجه إلى التمثيل بالقناع ، وكانت الموسيقى — بخفتها ومرحها — عاملاً من عوامل « المسخرة » فى العمل كله ، كما نجح فى إيجاد لون من التقارب فى أسلوب الأداء ، وإن بقيت ملاحظات قليلة مر عليك أهمها من حيث العلاقة بالأقنعة ، لكننى الاحظ أن الممثلة الوحيدة فى العرض — سلوى محمد على — كانت تؤدى من وراء القناع خيراً من أدائها بدونه ، ويبدو أنها لم تستطع التقاط الخيط الدقيق الذى يفصل البراءة عن الغفلة ، والصدق عن السذاجة ، فى أدائها لدور كورديليا . بقية الممثلين اجتهدوا كى يكون أداؤهم على نحو متناغم ومتسق ، وإن كانت الارتجاليات المتبادلة بينهم بحاجة لانضباط والتزام .

● ● ●

هكذا قدم محمد عبد الهادى وممثلوه « مسخرة الملك لير » : عرض حى متدفق ، يحمل وجهة نظر محددة فى نص كلاسيكى ، ويتسم بأداء تناغم ، يحيطه حماس الشباب ورغبتهم فى الاخلاص لفن المسرح .

هنا والآن : ليس هذا بالشيىء القليل !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نعـــيم عطـــية

# وجدت صحابا جددا

## خطوات تقترب

أحببته ، عاملك كطفل يحتاج إلى ترويض ورعاية . يلاطفك أحيانا ، وأحيانا أخرى كثيرة ، يقسو عليك ، لتتقيأ ما بداخلك وحتى عندما كان يغيب عنك ، وترفل فى الحرير ، كان يقول لك « لا تنس . انى آت إليك » لقاؤكما محتوم ، فأصبحت عاشقا له . ومنحك هو أشد أسراره خفاء . ما عدت تكترث بسعادة أو معاناة . وما عدت ترهبه « غدا ، ترد ما للطين للطـين » منه جئت وإليـه تعود . مفتوح العينين ، مضيت تسير إلى الهاوية .

عـلاقتكما هى وحدها الأبـدية مـا عاد هـو يذهب ويجىء . احتضنتـه ، حتى وأنت تمارس عـلى الأسـرة الوثيرة العشق ، وتقذف ما بداخلك ، كنت لا تنسى أنـك طين تقذف فى رحمٍ من طين ، طينا . صار يعيش معك . يحتضنك مثل جلدك ، ويحتويك .

## موســـــيقى

نبيل هو مـلء بالحيـاة ، حقا ، غـامض ، مبهم ، لا يستجدى اعترافا ، يهيم فى البوادى وفى المدن . ينزل الأقبية ويطوف الأسطح ، وتلمس هامته السحب .

## خطوات تبتعد

### ــ يفد الصوت من بعيد

سنوات طوال ، ظل ــ ربما دون أن تعرف ــ يحميك . يعـد العدة للقـاء ، طال اشتيـاقه واشتيـاقـك إليـه . تتحاشاه ، وتبحث عنه لا مفر . الخيوط جد متشـابكة . والدروب كلها تسكب المادة من درب إلى درب .

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

## صمـــــت

يتبعنى وأتبعه . فى الخفاء أتبعه وفى العلن . دون أن يعرفنى أتبعه ، ويتبعنى دون أن أعـرفه . إذا لاحت لى هزيمته أتقدم وانتصر . وإذا بدوت انى انهزم خطا هـو قدما وحقق الانتصار ، كل شىء يحدث لى وله معا .

## خطوات تقترب

ـــ اضطرتنى ظروف أن أتغيَّب .

( برهة صمت )

بادرنى بجزع :

ـــ أحس أنك تضيع منى .

تهدج صوتى ، وسألت :

ـــ أحقا تبحث عنى كما أبحث عنك ؟

مازالت النافورة تقذف الماء فى الخرائب

و مازال العصفـور الذى جمـده البرد يفتـح منقاره محـاولا الغنـاء بصـوت مختنق . والقط جـاء يتمسـح بساقك .. تشعـر بدفء فـرائه يـلامس سروالـك . عاد يستيقظ بداخلك الوهم القديم .

## صفير قطار يبتعد

جاء الصوت من سماعة التليفون ينكسب فى أذنيك صارما :

ـــ يبدو أنك احتفظت فى أعماقك بعدم اليقين .

ـــ ارتبكت . لم تعرف بماذا تدرأ أهذا الاتهام .

قلت :

ـــ بين الفينة والفينة ، يراودنى أمل .

أجاب :

ـــ نحن لانحب ، ولا نكره .

صمت

ـــ ولانأمل

صمت

ـــ ننظر إلى من حولنا بعيون حزينة ، لكنها تُفزِعُ .

ـــ أعرف قواعد اللعبة .

ـــ إذن ، قل لى لماذا تُفْزِع ؟

ـــ لأنه ما عاد ينطلى عليها الزيف .

جاء صوته لاذعا .

ـــ أفبعد ذلك تأمل ؟

لم أجب .

اصدر حكمه ، وكان صارما .

ـــ من هذا الأمل ، سوف ينحدر شقاؤك .

عاد جرس التليفون يرن . كان هو :

ـــ تعرف لماذا أقسو عليك .

وقبل أن تنتهى المكالمة ، أضاف :

ـــ لأنى ولاشك أحبك .

## جلبـــــة

ذات صباح يقرئك التحية . يقول لك « لا تخف ، آمن فقط ، أنى أحبك . يعانقك . يستل خنجرا ، وبطعنة عميقة فى ظهرك يرديك . تنظر إليه بعينين حائرتين ، فيقول لـك « عـارك انتهى » . كل شىء سينتهى وبعـد قليل ، تبـدأ معاناةً من جديد .

## أصوات مختلفة ـــ لهاث

تقف على قدميك . تكتم نشيجك ، فالآخر لا يجب أن يكتشف شقاءك . تتركه ينصرف . يستدير يمضى يجرجر قدميه ، بينما الضوء فى الأرجاء يخبو .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعلمت كيف تنزوى عندما يتوسل إليك ، تتراجع لأنه بغير ذلك سوف يموت . فلا يأبه لوجودك بعد ذلك أحد .

## صمت مطبق ثم هسيس الريح

مضيت أجلس فى الركن المهجور ، أنتظر .

على الدوام أنتظر . صوتا ، وقع خطوات ، طَرْقـاً ، نداءً ؟ لا أنكر . وصلنى الصوت أكثر من مرة تارة كان همسا ، وتارة كان صياحا هادراً ، ولكن على الفور كنت أصم أذنى وهكذا عرفت الصمت .

طردت عن غصنى العصفور الغرد .

تبدلت الأزمان وهاأنا انتظر عودة غائب لايجىء . الروح توحشت . امتلأت رعبا . الستائر مسدلة . هبط الليل ، هل سيجىء ؟

## خطوات مختلطة

الدروب مليئة بالشراك ، وما أكثر ما نتردى فيها مختارين ، فقد أجهدنا الإحباط والملل . ترى هل تشرق شمس ، من جديد ؟ هل يطل من السماء ، البعيدة المتربة ، قمر ؟ متى ؟

## موســـــيقى

وفجأة يتفجر فى الأرجاء ضوء باهر،الأسرار تتفضح . الانتصار لم يكن انتصارا ، وذلك الآخر ينكشف كم تتوق أن يهبط الليل ، وألا يشرق النهار . تنكس الرأس وتجرى باحثا عن ملاذ ، فيه تختبىء ، أضحت الهزيمة حتفك وحليفك ، تتبعها وتتبعك . التصقت بك ،ياللعار ، إلى الأبد .

النهار يهتك الحجب . اهيلوا التراب ، وأسدلوا الستر .

الليل وقت الحصار ، يقيم من حولنا حوائط حصينة ، تصد من يريد اختراقها ، وخنادق للعيان غير بادية ، تخدع من تسول له نفسه اجتيازها . الليل الرحيم يحيطك بدهاليز ملتوية . يسمرك فى مكانك ويحميك . ويكف الوحش الضارى عندئذ عن الزئير .

لا تسأل من أين يفد إليك هذا الزئير . كفاك أنه سيخفت ، ولن يعود يصم آذانك ، ويقضُّ مضجعك . القتلة من حولك ، بلا عقاب ، خارج الأسوار ، يرتعون . ينتظرون أن يطلع الفجر ، حتى يعلنوا براءتهم .

## تنهدُ الموسيقى

لو جاء من جديد ، لن يجد الباب موصدا . تعال ، نتحادث . جمدنى برد العزلة بين قوم غرباء . لوجاء ، لوجاء ، لوجاء ...

الأفضل ألا يجىء .

عبثا سيطرق الأبواب ، ولن يفتح له أحد .

وجدت صحابا جددا .

و لبئس الصحاب ..

## صخب ممتد

عــــابد خزنـــــدار

# الــزمن العــربى ... قراءة

هـذه محاولـة لقراءة التـاريخ العـربى او إعادة كتابته في محاولة لفهم ما حدث ، وافضى إلى الكـا ثة الحالية ، وقد وجدت أن ما حدث ليس جديداً ، وان التاريخ يعيد نفسه ، وهذا ما ساحاول ان أصل إليه .

وهى ايضاً محاولة لفهم العقل العربى ، وان هذا العقل ممثلاً في ابى العلاء المعرى عقل صحيح ، ولكن لماذا لم يستجب احد لهذا العقل ؟

ولأن الزمن العربى لا عقلانى فإن الكتابة عنه يجب الا تكون عقلانية تتخذ سبيل السرد الأفقى الذى يبدأ ببداية ويمر بوسط وينتهى إلى نهاية . السرد يجب ان يكون فوضوياً استطرادياً ، وانـا هنا لا اثبت شيئاً جـديداً فهـذه هى طريقـة السرد العـربى ابتداء من الجاحظ ومروراً بالمسعودى وابى حيان وانتهاء بابى العلاء المعرى أنا هنا إلى حد ما اقلد رسالة الغفران ،

وهذا الذى أمليه ــ حفظك الله وحمانا جميعاً من الخلل والزلل ــ نثار جديد كنت أريد أن أضع له عنواناً جانبياً هو « رواية » ولكنني بعد المراجعة وإمعان التفكير ، وجدت أن الرواية جنس أدبى محدد ، أى أنه قيد ، أو كما قال شيخنا أبو العلاء أحمد ابن عبد الله بن سليمان ، « لزوم ما لا يلزم » . فى نثارى هذا سأحرص على نبذ الألقاب أو الأسماء فأقول « أبو العلاء أحمد بن عبد الله » ولن أقول : « المعرّى » أو « الضرير » أو « رهين المحبسين » وسأقول « أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفى الكندى الكوفى » ولن أقول « المتنبىّ » وسأقول « البكرى ميمون بن قيس ، والبكرى ليس لقبا وإنما نسبة لأن نسبه ينتهى إلى بكر بن وائل » ولن أقول ... الأعشى » ولن أقول « الملك الضليل » أو « ذو القروح » وإنما أقول « ابن حجر الكندى » . وشيخنا أبو العلاء أحمد بن عبد الله حذرنا من الأسماء ــ وحذرنا من الكلمات واللغة بوجه عام ــ وأنها لا تدل على مسمّى صحيح فى غير موضوع من « لزومياته »

وربَّ مسمّى عنبراً وهو مُوهِتٌ
وليثا وفيه أن يهيج نباح

***

قد يسمّى الفتى الجبان أبوه
أسداً وهو من خساس الكلاب

***

دعيت أبا العلاء وذاك مين
ولكن الصحيح أبا لنزول

إذن فعلينا أن نكون على حذر من الكلمات والأسماء بوجه خاص ، ومن اللغة بوجه عام ، ونحن فى أيامنا هذه فى أواخر فبراير من عام ١٩٩١ ، الموافق لمنتصف شعبان من عام ١٤١١ ، أى بعد نحو ألف عام من موت شيخنا « أبى العلاء » نعيش أزمة اللغة وعواقبها وجرائرها ، لغة تعلمناها وصدقناها ، وكأنها اللغة الوحيدة ، وكانت النتجة أن أفضت بنا إلى ما أفضت إليه ...

وصدّام حسين رغم كل ما حدث يصرّ حتى كتابه هذه السطور أنه انتصر انتصاراً ماحقاً ، إنها اللغة ، ومرة أخرى : حذار من اللغة .

وما أدب الأقوام فى كل بلدة
إلى المين إلاّ معشر أدباء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأيضاً حذار من القراءة ، فما دام يتعين علينا أن نحذر اللغة فلابد من أن نحذر أى قراءة تنطلق من هذه اللغة ، وهو ما ألمح إليه الفيلسوف الفرنسى ديريدا ، وتوسع فيه وأضاف إليه الفيلسوف البلجيكى الأمريكى بول دى مان ، مقرراً أن أى قراءة لابد أن تكون قراءة خاطئة ، MISREADING ، وأننا عندما نقرأ أى نص لغوى ، أو أدبى قراءة ثانية،نكتشف أن القراءة الأولى كانت خاطئة ، وعندما نعيد قراءة نفس النص للمرة الثالثة أو الرابعة وربما الخامسة نكتشف أيضاً أن القراءات الأولى كانت كلها خاطئة ، وهذا معناه ألا نثق ألبتة باللغة ، وألا نعتمد على أية قراءة على الإطلاق . وهذا إن حدث يقودنا إلى التيه ، ويفضى بنا إلى الفوضى ، ولهذا فإن دى مان يحتاط لذلك ، ويقرر أن أخلاقيات القراءة ، أو مايسميه " THE ETHICS OF READING ، تقتضى منه بل تفرض علينا أن نتوقف عند إحدى هذه القراءات لنستنبط منها قوانين وأحكاما ــ إذ لا قوام للحضارة

ولا دعائم لها إلا بذلك — ولكن شريطة أن لا يعزب عن بالنغولا ننسى أن هذه القراءة خاطئة ، وإلاّ فإن جوزيف K ، بطل رواية المحاكمة لكافكاسيحاكم ويدان على ذنب لم يرتكبه البتة ، وقد تنبّه بعض فقهاء القانون الحديث إلى ذلك وقرروا أن المطلوب هو تطبيق روح القانون وليس نصوصه . ( ويستطيع القارىء أو الباحث أن يرجع في توثيق ما قلته إلى كتاب بول دى مان "ALLEGORIES OF READING وهو من منشورات YALE UNIV. PRESS ، وقد نشر في عام ١٩٧٩ ، والمفروض أنني هنا اكتب رواية أو قراءة ، ولا حاجة بى إلى إثبات المراجع ، وتوثيق ما أقوله ، ولكنى أجد أن من حق القارىء أن يثبت مما أقوله ، ولو كان وليد الخيال المحض أو المجنح .

وشيخنا الجليل ( أعنى أبا العلاء ) جعل الله حمده مربوباً وذكره في الفؤاد مشبوباً وجد حلاً لهذه المشكلة قبل ألف عام — أو تنقص قليلاً من دى مان — عندما قرر : —

كذب الظن لا إمام سوى العقل
مشيراً في صبحه والمساء

***

سأتبع من يدعو إلى الخير جاهداً
وأرحل عنها ما إمامى سوى عقلى

أى أن العمدة هو العقل ، ولا غير ، والعقل هو العقل الفطرى ، أو العقل الأول قبل أن يخضع للغة ومقولاتها ، وسبيل العقل إلى إدراك الأشياء هو الحدس ، والتجربة ، وهو القائل : —

أما اليقين فلا يقين وإنما
أقصى اجتهادى أن أظن واحدسا

والقائل أيضا :

إذا قلت المحال رفعت صوتى
وإن قلت اليقين أطلت همسى

والقائل بعد ذلك أو قبله — لا أعلم على وجه التحديد فشيخنا الجليل لم يؤرخ لما قاله ، وهذا لا يغض من قدره لأن فلسفته وكذلك منطقه ثابتان نسجهما منوال واحد .

لم يثبتوا بقياس أصل دينهم
فيحكموا بين رفاض ونصّاب

( الرافضة هم شيعة زيد بن الحسين الذين نصروه في البداية ثم تخلوا عنه بعد ذلك ، والناصبة هم الذين أبغضوا على بن أبى طالب وشتموه على المنابر )

والشيخ — غفر الله له — عندما يشير إلى الدين أو الديانات،فهو لا يعنى بذلك الإسلام الصحيح ، وإنما يقصد الديانات والمذاهب والبدع التى دخلت فيه واقحمت عليه لحاجة وغرض في نفس أصحابها الأمر الذى عناه بقوله : —

إنما هذه المذاهب أسبا
ب لجلب الدنيا إلى الرؤساء

وهو أيضا ما حذّر منه معاصريه ، ومن سيأتون من بعدهم قائلا :

افيقوا ... افيقوا يا غواة فإنما
دياناتكم مكر من القدماء

ونحن نجد في شعره شواهد كثيرة على إيمانه بالإسلام كما أنزل ، وليس الإسلام المكتسب ، كما انتهى إليه في عصره ، إنّه يميزّ بين الإسلام الأول ، والإسلام المحرّف أو المكتسب الذى شابته البدع كما يميز بين العقل الفطرى ، والعقل المكتسب ، ومن هذه الشواهد : —

افملة الاسلام ينكر منكر
وهضاء ربك صاغها واتى بها
عيدان فيناتِنا من* تحت أرجلها
وعود قينتكم في حجرها باتا
وما حكين النَّصارى في لباسهم
ولا بغين كاهل السبت اسباتا
لكنهنّ حنيفات بمزعمنا
ذكرننا الله تمجيداً وإخباتا
يثبتن ربًا قديراً لا كفاء له
وما عمدن لغير الله إثباتا

انفرد الله* بسلطانه
فماله في كل حال كفاء

وفي هذه الأبيات كما هو واضح تعريض بالنصارى واليهود ، فهؤلاء أيضا انحرفوا عن دينهم الأول الصحيح ، واتبعوا ديانات دخيلة ما أنزل الله بها من سلطان . وهو يؤكد لنا إيمانه بوحدانية الله ، تأكيداً لايقبل الجدل :

بوحدانية العلاّم دنّا
فذرني اقطع الأيام وحدى

ومن ذلك أيضاً قوله :

توحد فإن الله رَبك واحد
ولا ترغبن في عشرة الرؤساء

وفي بعض هذه الأبيات كما هو واضح تناص للآية الكريمة « ولم يكن له كفواً احد » ، وسبيل العقل إلى الحقيقة عند شيخنا هو التجربة :

إذا اقترن الظن الصحيح من الفتى
بتجربة جاءا بعلم غيوب

ومن نافلة القول أن أقرر أن الشيخ كان رائداً وصائباً في فكره ، ولا اريد أن أقول في مذهبه ، ومع الأسى أو مع الأسف ، وعلى الأصح مع كليهما أن فكره لم يصادف اى تجاوب من معاصريه أو من الذين تأخروا عنهم ، كانت صرخته في واد غير ذي زرع أو ضرع ، ولهذا بقي الزمن العربي على ماهو عليه ، وكما انتهى إليه في عصرنا الحديث . هل ثمة ضرورة لوصف هذا الزمن ؟ لا أظن ولا أحسب ، وحسب الإنسان أن ينظر إلى ما يحيط به ويشتمله ، فسيجد عندئذ الجواب على ما أعنيه ، وهو الجواب اليقين . ورحم الله جهينة . وهذا أمر ـــ بالطبع له خطره ـــ أختلف فيه مع شيخنا الجليل ، فقد قال :

وكانما هذا الزمان قصيدة
ما اضطر شاعرها إلى إيطائها

( الايطاء هو تكرار القافية لفظاً ومعنى ، وهو من اصطلاحات علم العروض كالسناد والزحاف والإقواء ..... الخ )

ذلك أنني أحسب أن الزمن العربي لم يتغير ، وأنه مصاب بكل أدواء العروض التي أشرت اليها آنفاً ( وأن الله لا يغيِّر ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم .... ) وليته اعتبر ـــ اى شيخنا ـــ بما قاله الفهمي ثابت ابن جابر الملقب بتأبط شرًّا إذ قال له ( راجع رسالة الغفران ) : « ... والزمن كله على سجيةٍ واحدة فالذي شاهده معدّ بن عدنان كالذي شاهد نضاضة ولد آدم .... ) ( النضاضة آخر ولد للرجل ) و « هل غادر الشعراء من متردّم .. » كما قال العبسي ابن زبيبة « ... ولا جديد تحت الشمس ... » كما يقال الآن في زمننا الراهن ، والفليسوف الألماني نتشه درس التاريخ ، وخلص مما درسه إلى

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

استنباط قانون العودة الدائمة ، أى أن الزمن كله إيطاء ، أو مايعرف بالانجليزية : ــ "THE LAW OF ETERNAL RETURN" وذكر الفهمى يجرّنا غصباً إلى ذكر الأزدىّ ثابت بن أوس الملقب بالشنفرى ؛ ذلك لأن الاثنين يشتركان فى غير مشترك ومقولة ، فاسم كل منهما ثابت والاثنان نشآ ، وتربيا فى بنى سلامان بن فهم ، والاثنان أيضاً ، وفضلاً عن ذلك،كانا من الشعراء الصعاليك . أو على الأصح الأسطوريين ، أى جيل الرواد أو إنسان البدايات ، الإنسان الأول الذى راد الطبيعة والأرض ، وعاش مع الحيوانات والوحوش ذات الظلف والناب والسم المعطب ، واستطاع رغم ذلك ، أن يتعايش مع هذه الطبيعة المخامرة والمخاتلة ، وأن ينتصر عليها فى النهاية ، ولو أنه لم ينتصر على نفسه وعلى الآحاد من جنسه ، ولهذا نجد أن الإنسان الأصيل كالشنفرى اختار أن يعيش حياة البدايات بين الطبيعة والوحوش ، كأبى العلاء الذى هجر الناس وآثر أن يعيش رهن الثلاثة من سجونه ، فقد البصر ولزوم البيت ( أو لزوم ما يلزم ) وكون النفس فى الجسد الخبيث . يقول الأزدى ثابت بعد أن هجر الناس وعاش مع الوحوش :

وفى الأرض منأى للكريم عن الأذى
وفيها لمن خاف القلى متعزل
لعمرك ما فى الأرض ضيق على امرىء
سرى راغبا أو راهبا وهو يعقل

ولى دونكم أهلون سيد عملس
وارقط ذهلول وعرفاء جيال
هم الأهل لا مستودع السر ذائع
لديهم ولا الجانى بما جرّ يخذل

السيد العملّس هو الذئب النشيط ، وليس الذئب الذى عناه امرؤ القيس بقوله : ــ

كلانا إذا ما نال شيئاً أفاته
ومن يحترث حرثى وحرثك يهزل

وقال اللغويون أن الأرقط الذهلول هو النمر الأملس ، ولكنّنى أرجح أنه يقصد الأفعى أو الحية،وهى تذكر وتؤنث. ووصف الأملس ينطبق على الحية دون غيرها من الوحوش ــ الوحش يقال للمفرد وللجمع ، وقد قال الشاعر : ــ

إن الأفاعى وإن لانت ملامسها
عند التقلّب فى أنيابها العطب

اى أن الأفعى هى الملساء ، ومما يؤكد ذلك أن الأفاعى كما سيأتى بعد قليل كانت تأنس إلى تأبّط شراً صديق الشنفرى ــ ولهذا فليس بدعاً أو غريباً أن يأنس إليها الشنفرى.والجيأل من أسماء الضبع ــ والضبع فيما أعرف يذكر ويؤنث ــ والشنفرى فى بيته يقصد الأنثى بدليل انه وصفها بأنها عرفاء ، أى ذات عرف ، والعرف

هو الشعر الذى يوجد فى أعلى العنق ، ومنه اشتق عرف الديك . والضبع مثل الأفعى مشهورة بالغدر ــ أو هكذا قيل ــ ولعل السبب فى ذلك إن صح هذا الأمر هو ضعفها وقلة حيلتهما وعوزهما وعدم قدرتهما على الحصول على الغذاء.والعرب تسمى السنة المجدبة بالضبع ــ راجع كتاب الحيوان للجاحظ،وشيخنا تأثر أيما تأثر بهذا الكتاب ونحن نجد فى شعره مصداقاً لذلك وشاهداً عليه ــ وقد ذكر ، أحد الشعراء غدر الضبع وذلك أن قريباً له ــ ولا اذكر اسمه ــ أجار ضبعاً لجأت إليه وكانت هزيلة سقيمة فأطعمها حتى عوفيت واستقام حالها ، فبينما كان راقداً فى يوم من الأيام ــ وهو مطمئن آمن ــ عدت عليه الضبع فبقرت بطنه وقتلته،فقال هذا الشاعر يصف الحادثة :

ومن يصنع المعروف فى غير اهله
يلاقى الذى لاقى مجير امّ عامر

اعدّ لها لما استجارت بقربه
مع الامن البان اللقاح الدرائر

فأشبعها حتى إذا ما تّمكنت
فرته بأنياب لها واظافر

فقل لذوى المعروف هذا جزاء من
يوجّه معروفا إلى غير شاكر

وأم عامر هى الضبع .

والذئب ثالث الوحوش الذى ذكرها الشنفرى ، مشهور بالغدر ، ولذلك أيضاً قصة تشبه قصة أم عامر . فقد ربى أحد الاعراب ــ وقد قرأت أبياته دون عزو ــ جرو ذئب مع شاة له ، وكان يرضعه من لبنها ، فلّما نما واشتدّ أزره عدا عليها وافترسها ، فقال الأعرابى :

بقرت شويهتى وفجعت قلبى
وانت لشاتنا ولد ربيب
غذيت بدرّها وربيت فينا
فمن انبأك أن اباك ذيب
إذا كان الطباع طباع سوء
فلا لبن يفيد ولا حليب

والمفروض أن اللبن المشترك يفضى إلى الأخوّة ،وينتهى بها . وهكذا تصل إلى فهم بيت الشنفرى وهو

ولى دونكم اهلون سيد عملّس
وارقط ذهلول وعرفاء جيال

المقصود هو الوحوش التى اشتهرت بين الناس بالغدر وهى الذئب والأفعى والضبع ، وأن الاطمئنان إلى هذه الوحوش بينهم أدعى إلى الدعة والاطمئنان من العيش بين بنى الإنسان ، والضبع لا يعتدى على الإنسان الواثق من نفسه ، كما قال أحد الشعراء ــ ومع الأسف لا اذكر اسمه :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ابا خراشة إما انت ذا نفر
فان قومى لم تاكلهم الضبع

— وهذا البيت شاهد من شواهد النحو ، على جواز حذف كان مع بقاء اسمها وخبرها والتقدير هو : لأن كنت ذا نفر افتخرت على ، لا تفتخر على ، فإن قومى لم تاكلهم الضبع .

والشنفرى عاشر الوحوش ، وعاش بينها آمنا مطمئنا ، وعندما تهيأ أعداؤه لقتله ، أوصى بأن لا يدفن ، وأن يترك طعاما للضبع ، اى أمّ عامر :

لا تقبرونى إن قبرى محرم
عليكم ولكن ابشرى امّ عامر

وكل هذا الكلام كان بين قوسين ، وأرجو من الضفيف الا يغفل عن ذلك ، وأنا الآن أقفل القوس الأخير ) .

وتأبط شراً كان رفيقا للشنفرى فى غزواته وحياته بين الوحش وفى الأسر ، وكان ثانى ثلاثة من العدائين الصعاليك الفاتكين ، ثالثهم عمرو بن برّاق ، والوحوش كانت تأنس إلى ثابت بن جابر او تأبط شراً كما كان يأنس لرفيقيه ويطمئن إليهما ، وثابت بن جابر تحدث عن حياته — ولعلها أول سيرة ذاتية فى تاريخ الأدب العربى — فى قصيدته التى على روىّ القاف ، ومطلعها

ياعيد مالك من شوق وإيراق
ومرّ طيف على الاهوال طراق

وقد قال الرواة — فيما قالوه — عن السبب فى إطلاق « تأبط شراً عليه » ان امّه دعته وحثته على الصيد ، فذهب لتلك الطيّة ، وعاد إليها بجراب من الأفاعى ، فقالت عندما سألتها جاراتها عن قنصه : « لقد تأبّط شراً » .

وقد ذكر الرواة أيضاً — والله اعلم بصحة ذلك — أنّه كان يعاشر الغيلان ، وهو القائل : —

فاصبحت والغول لى جارة
فياجارتا انت ما اهولا

وأياً كان الأمر — حقيقة او فانتازيا — فإن حياة هؤلاء الصعاليك وهروبهم إلى الطبيعة وسكنهم بها ، وسكينتهم عندها تشبه حياة الرومانطيقيين الأوروبيين فى نهايات القرن السابع عشر ونهايات القرن التاسع عشر ، الذين وصفهم أستاذنا عبد الله عبد الجبار فى كتابه « التيارات الأدبية فى قلب الجزيرة العربية » قائلا : — « ومن طبع الرومانتيكى الانطواء ، ويدفعه شعوره المرهف بظلم المجتمع وقيود الحياة إلى اعتزال الناس والاستغراق فى التفكير فى حدود الذات ، وهو ينشد مثالاً خاصاً لا يتحقق فتتسع الهوة بينه وبين الواقع .... ويزداد إحساسه بالغربة ويظل فى صراع مرير بين مشاعره الخاصة وبين محيطه الذى يعيش فيه ، ولا يهدأ إلاّ إذا ركن إلى نفسه ..... »

على اننى أحسب هذا الوصف ينطبق على شيخنا أبى العلاء اكثر مما ينطبق على الفرسان الثلاثة ، أو الصعاليك الثلاثة ، ذلك لأنهم هربوا إلى الطبيعة ولم يكتفوا إلى

ذاتهم ، وأوصوا بأن تترك اجسامهم نهباً للطبيعة ، ذلك ما أوصى به الفهمي حين قال :

ولقـد علمـت لتـعـدونْ
علـى شُـتـم كـالحسـاكـل
يـاكلـن اوصـالاً ولحمـاً
كـالشـكـاعـي غيـر جـاذل
يـاطيـر كلـن فـإننـي
سـمّ ولكـنّ ذو دواغـل

( الشتم جمع شتيم وهو الأسد ، والحساكل هو ما تطاير من شرر الحديد ونارها ، والشكاعى ما دقّ من النباتات ، والجاذل عظيم الشجر وأضخمها ، والدواغل هى الدواهى) ومضمون الأبيات أن لحمه كالحياة نفسها قاتل ، إنه جاء من التراب وإن ما يأكله سيعود هو الآخر إلى التراب ، وهو ما قرره لافوازييه ابو الكيمياء الحديثة بعد قرون من ذلك عندما قال : « لاشيء ينقص ولا شيء يزيد أو لاشيء يفقد ولا شيء يستجد ، أى ان المادة لا تنفد ولا تتجدد وإنما تستحيل من حال إلى أخرى دون أن تتلاشى ، وما زال هذا القانون ــ فيما أعرف ــ صحيحاً حتى الآن ، ولو أن الإنسان صحّر الأرض ولوّث البحار والأجواء ، وهدد المادة بالزوال ، كما يحدث فى الخليج العربى فى هذه الأيام .

ولصاحبنا هذا أو والدنا ( ــ ذلك لأننى تخصصت فى دراسة الكيمياء ، والأدب يقوم مقام الوالد حما قال أبو تمام حبيب الطائى الشامى : ــ

إن يفتـرق نسـب يـؤلّـف بيننـا
ادب اقمنـاه مقـام الـوالـد )

له أى لافوازييه قصة ذات عبر عظيمة مع الثورة الفرنسية ، ذلك لأنه سجن وحوكم باعتباره من رجال العهد القديم ، وحكمت عليه الثورة الفرنسية بالإعدام ، فالتمس منها أن تؤجل تنفيذ الحكم ريثما يفرغ من إنجاز تجربة علمية كان منشغلا بها فأجابه رئيس المحكمة : « أيها المواطن إن الجمهورية ليست فى حاجة إلى علماء » وهذا هو شأن الثورات والأنظمة العسكرية فى كل زمان ومكان .

والنثار لم ينته بعد ....

جدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وليد منير

# النهارات

نهارٌ فيه مشغول أنا بحنينِ أوصالى إليكِ
أسيرُ وحدى فى شوارع ذكرياتى كى أرى مافات يأتى
خصلةَ الشعر القصيرة لمسةَ التحنان
حمى الدم حين يسيل من شَبَقٍ تَأَهُّبَ قبلةٍ لفمٍ
تلاشى نظرة فى العين حين تمدُّ خيطَ الحلمِ أبعد من مداها
تحت إبطى كل مخطوطات أحزانى
وريشة طائرٍ فى الريح تسبحُ
استعيدُ رماد صوتى من أنينى
ثم أُصغى عشر مراتٍ إلى صوتى يقول أنا أحبكِ
ليتنى فى الريح ريشةُ طائرٍ !

نهارٌ فيه مشغولٌ أناً بكفاف أيامى

أرى عددَ الرمالِ الناسَ فوق الكوكبِ الأرضىِّ

ينتشرون مثل الريحِ ينتزعون دنياهم من العملِ الصغير

ومن ظلال الآخرين ومن أُبُوَّتِهِمْ على ورقٍ كثيرٍ أنحنى

وأصحح الكلمات أو اختار تمهيداً يكون ملائماً لى أو اخطُّ ملاحظاتٍ

هل يحطُّ الوقت فوق الصفحة البيضاء ثم يطير ثم يحطُّ ثانيةً ؟

ولى أن أنتهى حالاً من الورق الكثير لكى أرى

نفسى طليقاً بين أصحابى وأرصفتى

ولى أن أستقلَّ إلى ضواحى النوم قاطرة لكى أرتاحَ بعض الشيء

لى أن اشترى خبزاً وموسيقى واقراصاً تُخَفِّفُ من سعالى

ثم أخطو صوب بيتى قبل مغرب شمس هذا اليوم

احجارى تدورُ وقهوتى فى البيت باردةٌ وأمى فى انتظارى .

نهارٌ فيه مشغولٌ أنا بمدينةٍ أخرى لها عمق اللغات وبعدها

ولها أو اصرها الحميمة أو مبانيها القديمةُ

أو حدائقها التى اندثرتْ وجاءت من جديد

هل أحاول وصف اغنيتى لها ؟

هى فى أعلى من حصون الماء أو من نخلة العذراء مريَمَ

تنحنى فيها زهور الياسمين ويرتدى سكانها ثوب الشباب وليس يبلى

والمدينة فى الفراغ عمودُ نور غضةٌ كغلالةٍ بكر ،وهادئةٌ

وكل بناتها من طين روحى

لا أبالغُ فالمدينة لم تعد موجودةً

وسُدى يقول لنا الجبرتى إنها مخبوءة فى لؤلؤ الأسطورة الأولى

وأن ترابها يأتى إلينا بعد حينٍ  ربما لم تحوها كتبٌ
ولم يتكلم الشعراء عنها قبل موتهمُ بما يكفى
ولكنى وجدت رحيقها الطّيارَ فى قصصِ الملوك   وفى أباريق الحكايا
نهارٌ فيه مشغولٌ أنا بصديقةٍ لم أستطع أن أستشفَّ حنانها من قبل
ياما كانت الأشياء تفصح عن طبيعة روحها متأخراً
وصديقتى صارت مفاجأة لقلبى
بيننا خيطٌ من الأسرار لا يمتد إلا حين تخلو من نشاط النحلِ كل خليةٍ
ويعود كلٌ من خطاه إلى خطاه لكى يقول لها : استريحى
بين مرآةٍ وأخرى          يلبسُ الإنسانُ أقنعةً
وقد يتعلم الإنسان أن يفشى القناع حقيقةً ويحول دون حقيقةٍ
لكنه يحتاج كى ينسى إلى ألمٍ كبير أو إلى فرحٍ كبيرٍ يستعين به على أيامه
وصديقتى فرح كبير فوق طاقة مهجتى
وأنا حريص أن يظل حصاد تجربتى كبيراً
رغم أن العمر أقصر من مسافاتى وأكثر قسوةً من وردتى
وأنا حريص أن أكون أنا وأن أجد الإجابة عن سؤالى
غير أنى خائفٌ أن يكمل الإيقاع دورته
ولا يبقى سوى حجرٍ على وَشْكِ السقوطِ ولا أراهُ  ولا يرانى
نهارٌ فيه مشغولٌ أنا برحيل آخر أصدقائى فى بلادِ الله
ماذا ؟ هل تضيق بنا الطفولة هكذا ؟!
وإلى متى تتطرّفُ الأنحاء فى الأنحاءِ ؟!
ما أشقى الرجولة . ما أشقّ زمانَها ومكانها

لا نستطيع إذا وثبنا مثل قُبَّرةٍ على دَرَجِ الرجولةِ أن نخافَ

وأن نقول لمن نحب : ارجَع

وأن نبكى حنيناً أو شجى أو وحدةً

لانستطيعُ ولا نجرِّبُ غيرَ أخطاءِ الحياةِ ولا نحاول أن نعود إلى الوراء

مضى بعيداً فى بلادِ الله آخرُ أصدقائى ربما لا نلتقى

لكنه قد شَدَّ فوق يدىَّ قبل دقائقٍ من موعدِ الإقلاعِ

رَبَّتَ فوق أحزانى وأهدانى طفولته وقال : عساك تذكرنى

* * *

نهارٌ فيه مشغولٌ أنا بمرور سيدةٍ على روحى

لها فى الأربعين صفاء نرجسةٍ وحزنُ سُلافةٍ

وتقيم فى بيتٍ بمفردها بلا زوجٍ ، ولا ذريةٍ

وتزوجت من قبل أن تختار وحدتها الأليفة مرتين : ترملت فى مرةٍ

ثم التقت فى مرة أخرى بتوأم روحها

لكنها سرعان ما اكتشفت سراباً حين ضلت فيه توأم روحها

وأنا أراها صورة من طيف من أهوى

غموضاً كافياً

وأنوثة تلتاعُ ملء كيانها وتناسياً يخفى وراء جذور دهشته اشتعالاً

والسؤال سؤالها

وتريد من يرقى إليه تريد من يرمى بوردته على أسرارها

وتريد أن يخطو إلى أيامها رجلٌ يحاول أن يكون سؤالها

لكنها تبقى إجابته

نهارٌ فيه مشغولٌ أنا برفيف أجنحتى على بستان كرزٍ
لم أعد أقرأ « تشيكوف » الجميلَ ولم أعد ألقاه إلا نادراً
لكنه فى سالف الأيام كان رفيق أغنيتى وإنسانيتى
ووجدت فيه كنوزَ ذاكرتى وقلع المركب النائى بعيداً فى بحارٍ مُرَّةٍ
وسماء راهبةٍ تضىء شموعها فى ليل أخطائى
« تشكيوف » الجميل له غرام غامض بتأمل الأشياء
والأشياء تأخذ فى يديه قوامها الصوفىَّ ثم تسيل مثل حليب مرضعةٍ
ولى نفس الغرامِ
كأن شرق الروح قلَّبنا على جمرٍ وأعطانا الخلاصَ
وقال : خذ يا ذا ويا ذا شمس معرفتى
وطيرا كالمدى المنفىِّ بين دمى وأسمائى على بستان كرزٍ
نهارٌ فيه مشغولٌ أنا بالطيرِ
علَّمنا « فريد الدين » أن على لسان الطير تكتشفُ الطبيعةُ شكل حكمتها
وأن الطير فى لغة الهوى لغةٌ
أرى قلبى كما لو كان مأوى الطير قلبى
أو أرى نفسى كأنى الطير والمأوى معاً
وغذاء حوصلتى حبوب الشوق ما لانت لمنقارى الضعيف بيادرُ الدنيا
ومارقٌ الهوا . لخفقتى
للطير من أسمائه الحسنى :
الخفيفُ لسابحُ المسترسلُ المتناغمُ العالى
أنادى الطير : يا حريتى فيقول لى : طوبى

انادى الطير : يا كينونتى فيقول لى : طوبى

انادى الطير : يا طير ابتعد بى عن تفاهاتى وعن سجنى

وعن عطب الفؤادِ انا هنا رهن الضرورةِ

والرهان على هناك على الاعالى

والرهان على الهوى الباقى على حريتى يا طيرْ

نهارٌ فيه مشغولٌ انا بالنيلِ

هل للنيلِ صنو غير إشواقى ؟! هو السيَّالُ مثلى

والكبيرُ القلب مثلى والوحيدُ الواحدُ المتوحِّدُ

النيلُ اكتمالى فى الغصونِ فكيف أسقط عن غصونى ؟

كيف ابدأ مثل ورد النيل من شرخ الشباب وانتهى كالنيل فى شيخوختى ؟

النيل فى استثنائه ينحو كقاعدةٍ

فهل مما يليق به وبى أن نكسب الدنيا ، ونخسر نفسنا ؟

هل تستحق مودة يانيل ان نبكى على فقدانها او تستحق يد تخاصمنا عتاباً ؟

لا اغامر يا حبيبى لا اغامر كى أصونَ نذورَ قلبى

او أصونَ وظيفتى وأثاثَ بيتى

لا اغامر كى يواتينى زمانى او يحافظ كالحصاد علىَّ أهلى

او يطبِّبنى بسهمٍ من زمانى لا اغامر

كل من قد فاتنى يا نيلُ ليس الآن منى

لا اغامر يا حبيبى .

ARCHIVE

خيـــرى شـــلبى

# العــروس

الفرحة دوت فى صدرى أول ما وقعت عينى عليها بين يدى الصياد ؛ سمكة بنّية كالعروس المجلوة المزوقة بأطياف حمراء وزرقاء وخضراء ، فى حجم وليد صغير ؛ تنتفض بالحياة والفزع ، كان شبكة الصياد الجهنمية قد انتزعتها من مخدع الفرح ليلة عرسها عارية من الفراش . استبشرت خيرا بمنظرها ، وطار قلبى من الفرح لمّا رأيت الصياد يحملها بين يديه ويضعها ضمن البيعة التى سأبتاعها منه لأسرح بها فى شوارع أسيوط أو فى حلقة السمك بسوقها الكبير ...

وحدها وزنت أربعة كيلو جرامات وربع ؛ ازاد الصياد فوقها بقية الخمسين كيلو التى أبتاعها فى العادة كل يوم . ثم أشار إلى السمكة البنية الكبيرة قائلا :

ــ عندك زبون لها ؟

قلت بحماسة كبيرة كأننى أدفع عنها عين حسود مجهول :

ــ وماذا تكون هذه ؟

ثم إننى أحكمت « الجَنْبة » ، لممت أطرافها حول السمك ، قربت أذنيها إحداهما من الأخرى ، أدخلت الشومة فيهما ؛ وحملت الشومة على كتفى ، والجنبة نائمة على ظهرى ، ومضيت مشمراً ذيل جلبابى أصعد السلم الطينى لمسطاح النيل ، حتى صرت على ربوة الشارع العمومى وتأهبت للصياح معلنا عن السمك الطازج الصابح . وكانت البنية تنتفض داخل الجنبة انتفاضات عنيفة تكاد تدفعنى للانكفاء على وجهى ؛ حيث كانت عفية مليئة بطبقات من اللحم المشفى المستنير ..

ما أن خطوت بضع خطوات حتى حاذانى رجل كالدرفيل يركب دراجة . كان متقمطا كالأفندية الخواجات ، ويضع فوق رأسه برنيطة من الخوص ، وكان نظيف الثياب والمظهر إلا من بعض الغبار الذى رماه عليه الطريق ، أوقف الدراجة وواجهنى حتى كادت العجلة الأمامية تدخل بين ساقى لتشنكلنى . فى اللحظة التى شرعت فيها فى الصياح محتجا ، تبسم هو عن أسنان

ذهبية وشارب حليق الأطراف مما جعله يبدو كرجل مهم من الحكام أو موظفى الميرى . قال فى شىء من الود :

ـــ « أرنى ياعم ما معك من سمك ! »

أنزلت العصا عن كتفى ، وفتحت الجنبة ، فانتفضت البنية تكاد ترمى بنفسها إلى الشارع ؛ وكانت تفتح فمها وتغلقه كبندول الساعة ، وترمش بعينيها ناظرة إلينا فى استرابة كأنها تقول : استذوق أنت وهو ! عودا بى إلى مخدعى تحت ستر الماء ! ...

نظر الرجل إليها ولمعت فى عينه بوارق غامضة ؛ قال :

ـــ « أرنيها ! »

رفعتها إلى صدرى فى رفق أبغى تهدئة روعها ، كطفلى الذى سأسلمه لشخص آخر ليداعبه . أمسك بها الرجل فى قسوة ؛ لدهشتى رفعها إلى أنفه وجعل يشمها ..

ركبتنى العفاريت ، أوشكت أن انتزعها من بين يديه بل أن ابصق فى وجهه الكالح الشبيه بقفا غليظ ؛ لكننى استمسكت بطول البال من أجل خاطر عيون الاستفتاح ؛ اكتفيت بالشخط فى وجه الرجل مشوحا بذراعى فى غضب أكاد أخزق عينيه :

ـــ « تشم كيف يابو العم ؟ تشم ماذا ؟! تشمها وهى ترتعش بين يديك وتفتح فمها ؟! »

ظهر على وجهه شىء يسير من الخجل ؛ قال :

ـــ « بكم تبيعها ؟! »

ساعة استفتاح وساعة صبحية ؛ لابد أن ابدأها بالصدق والنية الخالصة حتى لا يعاكسنى الله بقية اليوم ؛ قلت :

ـــ « تعطينى عرقى ريالا وتأخذها ؟ »

قال :

ـــ « عشرون قرشا بحالها ؟ لا مانع على كل حال ! »

قلت :

ـــ « ثمنها ثمانون قرشا ! وفيها ربع كيلو زيادة بدون حساب ! هات مائة قرش ! »

عادت الكلاحة إلى وجهه ، قال :

ـــ « ثمانون قرشا فقط ! »

هنا لم أتمالك أعصابى ؛ نسيت الاستفتاح وساعة الصبحية ، بكل نفس ضايقها الموت نزعت السمكة من يديه بعنف ؛ فرميت بها فى الجنبة وأنا ابرطم بشتائم مضغمة ، ملوحا بالشومة فى توتر قبل أن اشكها فى أذنى الجنبة وأحملها لأمضى تاركا إياه وراء ظهرى ، وقد حلفت بالطلاق ثلاثا الا يأكلها أو حتى يشمها حتى لو نادانى بالموافقة ، غير أن الملعون لم ينادنى ؛ فنسيت أمره وانغمرت فى حلقة الأسماك ، أروح وأجىء ، أتقرفص عند التعب على أية ناصية . كان السوق ماشيا ، والسمكات تتناقص فى قعر الجنبة شيئا فشيئا حتى نفدت كلها ما عدا البنية التى كفت عن الانتفاض تماما حيث هدها التعب ، لكننى كلما لامستها بأطراف أصابعى ارتعشت قليلا ، فعدت بها إلى دارى حزينا كاسف البال ؛ بيتها فى صفيحة المياه على أمل أن تمتد بها الحياة حتى الصباح ..

فى اليوم الثانى وجدتها قد ماتت ؛ حملتها فإذا هى متهدلة اللحم مترنحة ، وضعتها فى الجنبة بين السمكات الجديدة التى ابتعتها لرزق اليوم : اتخذت طريقى الى السوق . ساعة زمن واحدة كنت بعدها قد انتهيت من بيع كل السمكات وجبرنى الله ؛ لكن البنية بقيت راقدة فى قعر الجنبة كالحظ العاثر ؛ ينظر إليها المارة فلا يتوقفون . ووالله لو كانت ابنتى من لحمى ودمى قد عنست وبارت وفاتها قطار الزواج ما حزنت عليها كل هذا الحزن الذى راح يشق قلبى شقا . قلت فلا غير نحس المكان ، وحملت الجنبة ومضيت أجوب حوارى أسيوط مناديا عليها طالبا لها العَدَل ، معزيا نفسى على التعب بأننى متوجه إلى دارى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الأصل . وكانت الصفيحة فى انتظارها بمياه الأمس ؛ فدلقتها فيها مفوضا أمرها وأمرى إلى الله . ارتطمت بقاع الصفيحة كقطعة من الحجر الثقيل ؛ رفعتها ثانية ؛ كانت منتصبة متصلبة لافرق بينها وبين الشومة ؛ رغم الأسى عاتبتها بأن أوقفتها على رأسها فوق أصبعى كما يفعل البهلوان الأونطجى بالعصا ، صرت أحرك يدى لتحتفظ بتوازنها ؛ امتزجت حركة يدىّ بخاطر طارىء مؤداه أنها لو بقيت متوازنة على أصابعى فسوف يكون ذلك إيذانا بـرواحـهـا ، وإن اختلت ووقعت فهى إذن لـواقـعـة فى قرابيزى . ظللت ألعب هذه اللعبة حتى كلت يدى ، فتركت البنية تقع فى الصفيحـة مرتطمـة بها فى ضجـة متفجرة بالرذاذ ..

فى صباح اليوم الثالث رفعتها فإذا هى قد ماتت الموتة الأخيرة ، التى لا نفع بعدها . كانت صلابتها قد انهارت ، صارت هى كالكرباج ، صار لحمها طريا هشا ، تظهر عليه بصمات أصابعى غائصة . وضعتها بين السمكات الجديدة التى ابتعتها لرزق اليوم ؛ وقرأت الفاتحة وآية الكرسى ، وانتويت إن غازلها زبون أن أوافق بأى سعر يشاء ؛ لكن أحدا لم ينظر إليها أو يقترب منها ..

عندما انتهت السمكات كلها قلت : مامن بد ؛ وحملتها لكى أبيعها للفسخانى ولو بعشرين قرشا ؛ إذ هى لم تعد تصلح للبيع ولا تصلح للأكل ، وليس لها من مصير سوى صفيحـة القمامة أو صفيحة الفسخانى يـأخذهـا متعفنة جـاهزة ليضعها مباشرة تحت الملح بين طبقات العفن ..

فى الطريق إلى دكان الفسخانى إصطدمت بالدراجة مرة أخرى . نظرت فإذا بى أمام نفس الرجل ذى البـرنيطة الخوص والشارب الحليق الأطراف والوجه الغليظ كالقفا واللبس الخواجاتى .. ما أن تعرفت عليه حتى صحت فى وجهه بازورار مشوحا :

ــ « إه ! أهو أنت ؟ دعنى فى حالى الله لا يسيئك ! »

اعترضنى قائلا فى ابتسامة متملقة :

ــ « ساشترى منك ! » .

شوحت فى وجهه شاخطا :

ــ « أنت لا تشترى ! الله يسهل لنا ولك ! »

قال بجدية وهو يستوقفنى بيده :

ــ « ساشترى هذه المرة ! أقسم أننى ساشترى ! »

قلت صادقا :

ــ « لم يعد معى سمك للبيع ! »

قال بإلحاح وهو يزغدنى بمزاح :

ــ « قلت لك ساشترى هذه المرة بكل صدق ! »

قلت :

ــ « لا تقليب عندى ولا شم ولا بحلقة ! »

قال فى امتثال :

ــ « ماشى كلامك ! »

فتحت الجنبة ؛ وبسرعة تناولت ورقة من ورق أكياس الأسمنت ، لففت فيها البنية المتعفنة وسلمتها له قائلا :

ــ « هات مائة وخمسة وثلاثين قرشا ! »

لم يرد ؛ إنما دب يده فى جيب سرواله الخلفى ، فأخرج محفظته ، وعدَّ لى مائة وخمسة وثلاثين قرشا ، واحتضن اللفَّة ومضى يترنح كالنشوان ممسكا الدراجة بيد واحدة ؛ وقفلت عائدا إلى الدار متخفيا بالحوارى الجانبية ؛ فيما أستعيذ بالله من الشيطان الرجيم .

بـدر الـديب

# دعـوة لقـراءة

# « رامـة والتنين »

إننى متردد جدا فى الحديث عن « رامة والتنين » فى غاية التردد .

إننى اعتبر هذا العمل من الأعمال الفريدة فى أدبنا العـربى ، والتى ستظل فـريدة لامد طـويـل . ومن الصعب جـدا أن نستخدم معهـا الأسـاليب او حتى الأوصاف العادية التى نستخدمها للرواية . ليس ذلك لأنهـا ليست روايـة . هى روايـة ، ومسليـة ايضـا ، ومثيرة ، إنما الشىء الفريد هو ، فى اعتقادى ، مباشرة ، أنها تفرض نفسها على القارىء ــ ولا أريد أن اقول الناقد لأننى اعتقـد أنها سـتـأخذ وقتـا اطول إلى أن نستطيع فعلا أن نقول فيها كلمة نقدية .

قرأت الرواية على الأقـل خمس مرات . وأعتقـد أنها تحتاج إلى قراءات من هذا النوع وإلى أدب فى قراءتها .

وأريد أن استخدم كلام « الكتاب » كثيرا ــ لا أريد أن أقول ببساطة : « الرواية » .

عندى فى البداية شعوران ، إحساسان ، وأنا أريد أن أبدأ هذه الدعوة .

وأنا أقرأ فيها ؛ أحس كأننى أقلب بيدى كنزا كبيرا مليئاً بالجواهر المصوغة وأننى أريد أن أريها للناس قطعة قطعة .

---

ليس هذا مقالا نقديا بالمعنى المألوف ولكنه ــ وأرجـو أن يقبل عـلى أنه كذلك ــ دعوة حميمة للقارىء أن يصاحبنى فى قراءة مجددة لرامة والتنين لادوار الخراط بمناسبة طبعتها الجديدة ( دار الآداب ، بيروت ١٩٩٠ ) ، أو أن يسمح لى بأن أصاحبه وهو يقرأ والدعوة هى مشاركة لافرض فيها ولا حكم قطعى ، ولكنها اساس صياغة الأسئلة وتقليب جزئى فى أجزاء العمل الفنى ، يسأل فيها الكاتب اسئلة كثيرة دون أن يحرص على الإجابة،أليس التساؤل هو دائما نصف الاجابة والحل . وإجابات القارىء هى دائما النقد الحقيقى إذا ما صح السؤال .

وأخيرا قد يكون من الضرورى الإشارة إلى أن الملاحظات والأسئلة الواردة فى المقال قد كتبت مع فترات متباعدة وأنها لم تنشر مجموعة قبل ذلك .

أى أن أمسك قطعة قطعة وأعرضها حتى يستطيع القارىء ، أو القارىء الآخر ، وهو يقرأ معى ، أن يرى الجوهر المصنوع منه نسيج الرواية ، أن يرى الصنعة نفسها ، أن يرى الصورة التى صُنعت لكى ينعكس عليها الواقع .

هناك إحساس آخر ، وأرجو أيضا أن يصاحب القارىء ـ وهو بداية الأدب فى قراءة الرواية ـ إننى فى المرات الخمس التى قرأتها فيها كأننى أمام « البوم » مكون من أربعة عشر وجها ، أى سبع اسطوانات ، وأربعة عشر وجها ، وأن السمع الحقيقى هو معرفة أنها وجه واحد مستطيل .

هذه بداية من ألف بداية يمكن أن نبدأ بها الحديث عن « رامة »

أولا : الاسم « رامة » لا دلالة له الا أنه يكاد يكون فى أعتبارى اسما ابتكره العاشق لمعشوقته ، وأنه مصنوع ، مصنوع من المَعَزَّة ، أى بنوع من المَعَزَّة الصوتية سُميت « رامة » ليس « راما » ، فلا ينبغى أن يكون هناك خلط بينها وبين المعنى ، أو الإله الهندى .

فى الأحيان الكثيرة التى يتكلم فيها ميخائيل ، وهو العاشق ـ فهى قصة حب أساسا ـ يقول عنها إنها « قصة حب رثة متكررة » . هذا من تسمياته ، لأنه عاشها طبيعية وعادية .

هى فى نظرى أيضا قصيدة تكاد تكون كوزمولوجية ، كونيةً ، للماء الملح . الماء الملح يصحبها فى كل عناصرها وفى كل تجاربها .

هى أيضا ـ وأنا أستخدم كلماته ـ « أنين صلاة للجسد » . و « رُقْيَة مستحيلة » . و « كهانة للرحم المعبود .. أصل كل شىء ومصيره » .

من البدايات الأخرى التى أحب أن أبدأ بها ـ وأنا أحاول أن أبدأ ـ انها دعوة ، فى الأدب العربى ، لأول مرة فى نظرى ، لاستخدام اسلوب يبلغ حدا من « الموضوعية » التى تكاد تكون مطلقة ، فى الوصف .

هى من الناحية الروحية مغامرة ، مغامرة مستحيلة ، أو مغامرة مستميتة لصناعة المستحيل . هذا المستحيل الذى يمكن أن نجد أنه هو اندماج شخصين .

كما يمكن أن نجد أنه حل مشكلة أيهما أَوْلَى بالإنسان أن يبحث عنه : الكمال .. أم التكامل .

هى فى نفس الوقت محاولة أيضا فريدة فى أدبنا لا أعرف لها مثيلا ، وأرجو أن يُغفر لى إذا كنت مخطئا ، لمزج أساطير الفرعونية واليونانية والرومانية مع إيمان القبطيّة ونُسكها .

هى كل هذا ، ولهذا تصعب حقيقة البداية .

هى أيضا ـ من نص كلام الرواية ـ كائن واحد ومتعدد فى وقت واحد معا » .

وتبقى بعد ذلك ـ وانا اقرأ فى « رامة » ـ مليئة بالقلق الشائع غير المحدد والتعويق والفشل فى الوصول ، والسعى إلى التجاوز ، والتسامح ، والسقوط فى حُفَر نصف الصمت وانصاف الكلمات وتحميل النظرة والإيماءة بأثقال لا تطاق » .

ومن الغريب فى هذا الكتاب أنه على الرغم من صعوبة الأسلوب أو مايسمى التكنيك إلا أنه « موعى » به ، فى تمام الوعى ، بوعى يكاد أن يكون « مصُوغا » .

الرواية فيها واقعية حسيّة صريحة مباشرة » .. « وليس فيها شاعرية ولا شبقية ولا دغدغة للأوهام ولا إيحاءات أخرى .. » ، من نص كلامه .

سنختلف كثيرا على معنى « الشاعرية » هنا ، وهذه هى إحدى قيم الكتاب .

ومع ذلك ، فإنك فى كل هذه البدايات ، إذا أردت أن تدفعها وأن تتابعها وأن تشرحها ، تحس أنك كما يقول ميخائيل ايضا : « **قد تكلمت كثيرا .. او اقل مما ينبغى ولم اقل شيئا** » .

إننى فقط أحاول أن أبدأ . وأنا مستعد أن ندخل بعد ذلك فى كيف رُكّبتْ هذه الرواية أو كيف رُكّب هذا العمل الموسيقىّ . لأنه سرّ ، حقيقة ، سرّ يجب أن تصمد أمامه مدة طويلة حتى تستطيع أن تحله ، كأنك تحل طقسا قديما .

والسؤال الآخر الذى يأتى بعد هذا — بعد مسألة التركيب هذه — هو ما معنى هذه « الموضوعية » . وكيف صُنعت فى اللغة ؟

تبقى بعد ذلك التجربة الإنسانية نفسها ، وهى تجربة **مخيفة** . ويمكن أن نتحدث عنها ، ونكف عن الكلام فى الفن .. ! .. أى أن نتحدث فى الإنسان ، ولا أعرف إذا كان ممكنا أن نفرق بينهما أم ليس ممكناً .

أعتقد أن هذه الأوجه الثلاثة يمكن أن نتحدث عنها : تركيبة الرواية ، كيف انعكس هذا التركيب فى التعبير ، كيف تُصنع الجملة فى داخل هذا العمل ، ومع ذلك يمكن أن نتحدث عن التجربة الإنسانية نفسها .

إن الحديث عن التجربة الانسانية فى الحقيقة صعب ، لأن التجربة الإنسانية المطروحة فى الرواية فريدة .

كان يمكن أن نتحدث بسهولة جدا عن الفن ، أى عن التكنيك ، ولكن التجربة الإنسانية فريدة ، بتفرد حقيقى .

لهذه التجربة مظهران ، مظهر سطحىّ . عام : عاشق يذوب فى حب امرأة ، والمرأة غنية بذكائها ، وبخيالها ، وبقدرتها على الحديث ، وبقدرتها على النفاذ فى الآخرين وكشف حقيقتهم — أيضا — وجعلهم يَظْهَرون . والمظهر الآخر ، فى نفس الوقت ، هو التجربة التى يحاول أن يصنعها البطل ، فى أن يصل إلى لحظة تكاد تكون إنسانياً **مستحيلة** ، وهى الاندماج الحقيقى فى الآخر ، بصرف النظر عن شخصيته ، بصرف النظر عن ما هيته . هذه التجربة التى هى فى حدود الفلسفة ، أو فى حدود المعرفة واحدة من مصائب الإنسانية .

نحن نظل باستمرار « جزرا » كأفراد . فعندما يقوم بطل يكاد يكون **اسطوريا فى نظرى بمحاولة إلغاء هذه الجُزُر** ، **هذه الفوارق التى تُفرض علينا وتفصلنا عن بعضنا البعض** ، **مستخدما فى ذلك الجسد** ، **والعقل** ، **والخيال** ، **والأسطورة** ، **وكل اسلحة الإنسانية** ، **بما فى ذلك التاريخ** ، **ويقول** : « **انا احاول** » ، فإن التجربة الإنسانية فى الرواية **كلها** ، باستمرار ، تحمل هذه اللحظة الإنسانية المتوترة من المحاولة .

أما هى ( رامة ) فترد عليه ، باستمرار ، فى معركة حقيقية :

تقول له مرة : « أنت طفل » .

تقول له مرة : « أنت مازلت مراهقا »

تقول له مرة : « أنت تطلب مستحيلا » .

تقول له مرة : « أنت تحاول شيئا لا يمكن أن يُحاوَل » .

وبعد ذلك : هل نجح ؟ هل حقيقة هناك طريق إلى هذا ؟ إن هذا حلم إنسانى لا نستطيع أن نخلص منه ، إذا كنت أنا أحبك فيجب أن أفنى حقيقة فيك . يجب أن نتوحد .

هل هذا ممكن ؟ هل هذا ممكن ؟ هل هذه القيمة ، فى حد ذاتها ، مقبولة ؟ هذه هى مشكلة التجربة الإنسانية .

إذا ما بقينا فى حدود التجربة الإنسانية ، فإن هناك الجزء الآخر الذى يتعلق باستخدام المعرفة . هل المعرفة ، بكامل أجهزتها ، بكامل أدواتها وأسلحتها ، تشفى ؟ تشفى الإنسان ؟ هل تصل به المعرفة إلى حالةٍ من الشفاء ؟ هل هناك فارق حقيقى بين المعرفة والحب ؟ أيهما يمكن استخدامه ؟ أيهما يمكن الاطمئنان اليه ؟ أم أنهما فى الحقيقة شىء واحد ؟ وبعد ذلك هناك نوع آخر من المعرفة ، التى هى معرفة أن المعرفة لا يمكن أن تكون إلا معاناة . وأن تظل المعاناة مفتوحة .

والرواية لذلك مفتوحة حتى آخر التجربة الإنسانية .. كانت لديه حيلة ، دائما ، هى أن يتهمها بأنها تُخفى عنه شيئا . إنه يبحث ، فلكى يبقى هذا البحث دائما ، يجب أن نفترض أن هناك شيئا إراديا مُخفىً . وفى بعض لحظات الغضب الحقيقى يبلغ اتهام الإخفاء أنه ليس مجرد طبيعة ، إنما هو كذب . وبعد ذلك يحتدّ الغضب وتصبح التجربة إنسانية عادية . عندما أتهم حبيبى أنه كذاب ، أنه يكذب علىّ ، تصبح التجربة أكثر مرارة وأكثر إيلاما . كأننى لست فقط لا أعرف ، بل أننى أحب شخصا يكذب ، أى أقلل من قيمته علىّ ، وعلى الرغم من هذا .. فإن ما ينفى الكذب ، دائما ، هو اللوعة القائمة المستمرة للحب ، والإحساس بأن هناك فقدانًا ممكن أن يحدث .

وبعد ذلك فى نهاية الرواية ، وهذا شىء فريد حقيقة فى هذا العمل ، لأنه يجعله كأنه تجربة مفتوحة للتجربة ، يقول : أنا لاحقّ لى فى أن أتهمها بالكذب . يقول : « **أن هناك حبا دفينا لا ذنب لأحد فيه ، فى قلبه ما زال . وعلى الرغم من كل الأكاذيب والتشوهات فيها ، فان تدفق ماء الحياة فى هذا الحب قد علّمه أن هناك مع ذلك صدقا ووفاء يتجاوز كل شىء . لم يكن فى حبها ولا شهوتها كذب** » . هو بذلك قد فتح التجربة من جديد . وهذا مأزق حقيقى . فتَح التجربة ، وجعله فى الآخر يقول : « **أنا أقف من غير درع من غير تغطية ودون تبرير** » . وهذه هى الكلمات الأخيرة فى الكتاب .

« رامة » لا ينقصها مسعى فنى . لقد اكتملت أدواتها ، تماما . وبلغت قدراً من الكمال ، خطرا فى نظرى . أما ما أتحدث عنه فهو التجربة الإنسانية . وهى صعبة صعوبةٌ مطلقة . من اين اتت الصعوبة ؟ اتت من أن الفصول الأخيرة أعلنت إدراك عدم الكذب عند رامة . هذا الإعلان فى حد ذاته يجعل كل ما فات فى الرواية يجب أن يعاد فيه النظر مرة أخرى فى روايةٍ أخرى أو روايات وأعمال أخرى . وهذا ما حدث بالفعل .

المشكلة فى « رامة » أنها صادقة صدقا كاملا .. أى أن الكاتب لا يستطيع أن ينفى ما كتبه . ولا يهمنى إلا ما كتبه . إنه فى الرواية يقرر أن « **جميع القضايا الأساسية والأسئلة الكبيرة .. والردود الضرورية .. لم تُقدَّم** . » أن البطلين قد تبادلا ، أحدهما مع الآخر ، هذا التقرير . وهو يقول « **إن هناك استحالة اجتماعية وعاطفية وربما فيزيقية أيضا للجمع بينهما** » . أما هى فقد « **قالت له بصوت محايد : الم نتفق على أن المواضيع الكبيرة لا نتناولها .. الأسئلة الكبيرة لا نطرحها .. الإجابات الحقيقية لا نقولها ؟** » وأنا الآن أسأل ــ هل هذا حدث فعلا ؟

ليس للكاتب الحق أن ينكر ما كتبه . بمعنى أن يقول شيئا آخر غير الذى كتبه . فى جزء من الأجزاء الأخيرة ، يأتى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا الحوار : **كان قد قال لها : فى هذه الحكاية كلها حوار لم يحدث او لم يتم .**

**قالت : بل حدث . حدث بالتأكيد .**

**قال : إن كان قد حدث فبطريقة غير متوقعة وغير مألوفة . لم اعرفه وفاتنى .**

**قالت : نعم ، حدث .**

**قال : للأسف ... »**

أريد أن أقول إن هناك حواراً لم يحدث أو لم يتم ، وإذا كان قد حدث فهو قد فاته . وفاتنى أنا أيضا كقارىء . هذا ما أريد أن أقوله ، وأحاسبه عليه ، فى التجربة الإنسانية . وسيظل مفتوحا إلى أن يكتب بقية العمل ، أو بقية التجربة ، أو ما يشاء . لأننى لا أستطيع مطلقا طبعاً كقارىء أن أقول ماذا هو . وإنما أتصور أنه فى لحظة من اللحظات تبادَلا هذا الحديث تبادلاً قاطعا حاسما .

قضيةُ أخرى .

مسألة البناء

كيف كَتَب الكتاب ؟.

قال إنه هناك : الزمن الأول ، والزمن التالى ، وأحيانا يسميه الزمن الثالث ، وأحيانا يسميه الزمن الآخر ، وأحيانا يقول عليه « فى الوقت الأخير » هذه هى الخمسة أزمنة التى اشتغل عليها . اشتغل على خمسة أزمنة بهذا الشكل . فماذا كانت الفكرة فى هذه العملية ؟ فكرة « الموضوعية » كان ذلك دفاعا عن الموضوعية . أما مسألة « أنا لم أقل » وقال « ولم تقل » ، « وحدث » « ولم يحدث » فهذه كلها ممَّ أتت أهميتها ؟ أهميتها أنه يجمع ، فى لحظة واحدة وفى قراءة واحدة « الأوهام والذكريات والوقائع »

شىء آخر ، شىء تجنباه تماما ، هما ، معا . أولم يذكره الكاتب » إن كان قد حدث .

ما أشارا إليه هو ما يقولان عنه : « **المواضيع الكبيرة .. والحوادث الكبيرة** » . ذلك أن(رامة)ليست ساذجة . هى تعرف المواضيع الكبيرة التى طُرحت حول الموت والحياة ، وحول الأحادية والتعدد ، وحول الوثنية ، وحول طبيعة الأخذ وطبيعة العطاء ، وحول المعرفة ، وحول المعرفة والحب ، وقد ناقشته فيها نداً بند ، ولم تتردد لحظة واحدة ، مطلقاً . إذن فليست هذه هى المواضيع الكبيرة التى لم تُطرح .

هناك قضية أخرى ، وهى قطعة من قطع الذكاء الكتابى النادرة . القطعة التى تسأله فيها : **لو أنا قلت لك تعالَ .. تأتى أولا تأتى ؟ »**

هذه قطعة أساسية .

وحدث لعب فيها . لعب عقلى .. أن للكاتب هنا دوراً . ومسئولية ، ومسئوليته هى الموضوعية . وهو أعطانا فى هذا الجزء ، نوعاً من الحذق ، نوعا من المرونة لميخائيل ، نادرا . عندما تسأله وتقول له : هل إذا طلبت منك أن تترك كل شىء وتأتى .. هنا لعب على ماذا تعنى شروط الترك . وقال : **لو أنها قالت : أُتْرك كل شىء .. وأت معى .. لكان الرد مختلفا »** .

**إن اللعب العقلى جزء من أسلحة الانسان التى يدافع بها عن نفسه ويدافع بها عن مواقفه .**

مسألة مقْنعة ، مقنعة جدا . بالعكس ، هى ليست فقط مقنعة ، بل هى مقنعة إلى الدرجة التى اقنعت بها رامة . هى صدَّقت . هى آمنتْ . أن ما أقصده معنىً بسيط جدا . إن الرواية فى وضعها التجربة الانسانية تضع لنا سؤالاً خطرا جدا . لأننى أعتقد ، وأومن أن ما يطلبه ميخائيل ممكن ، وليس مستحيلا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل هذا رومانتيكى ؟

حرام أن نسميه رومانتيكيا إذا كان هذا هو حق البشر ؛ أن يطلبوا أقصى ما يمكن .

إن القيمة الانسانية الكبيرة جداً فى الرواية بالنسبة إلىّ هى أن معنى التواصل ، وعلى الرغم من تقرير استحالته ، يُقَرر أنه ليس مستحيلا .

هناك شىء أكبر . هو أنه ممكن ــ وقائم ــ وأن هناك قدراً من التقاعس عن النهوض به . هذا هو الذى أقوله . هو الجزء الخاص بالكذب ــ قدر من التقاعس حصل .. ومن قيمة العمل الفنى أن يُشعرك بخطورة التقاعس . أى أنك عندما تتقاصر كإنسان ، عندما تخطىء كإنسان ، تُعاقَب . وميخائيل قد عوقب .

عقاباً كاد أن يكون جنونا . لذلك أقول إن الاتهام الذى أوجهه أو الاعتراض الذى أوجهه أو الطلب الذى أوجهه فى الحقيقة نابع من التقدير الحقيقى لما قُدِّم فعلا .

إن الذى حدث أنها فى اللحظة التى أدركت فيها تقاعسَه ، اتهمته أنه قتل التنّين . لأن التنينّ بالنسبة لها كان هو الحب . وعندما تقاعس فقد قتل التنّين . وقالت له الحمد لله . لأن المشاركة والأخذ والعطاء الكامل هو شىء فادح ، وأنت استطعت أن تقتله .. إذن فهناك قدر من المساعدة له .

أرجو أن تسمحوا لى أن أشرح التنّين كاملا . وَرَد التنينّ فى أكثر من موضع فى الرواية . وعندما نجمع المواضع نستطيع أن ندركها ، إلى حد ما ، وندرك المعانى المختلفة له . فالمعنى الأول له هو الذى كنت أقوله : إنها قالت له أنت قتلت التنّين كان بمعنى أنه قتل حبه وأنه تخلص منه .

إن بينهما لعبة دائمة : إلى أى حدٍ أنت تريد ماذا ؟ وتأخذ ماذا ؟ والأخذ والعطاء بين بعضنا البعض كم مقداره ؟ وفى لحظة من اللحظات قالت له أنت قتلت التنّين .

وبمعنى ثانٍ ، فإن التنّين بالنسبة له هو ثنائيّته ، أى كونه اثنْين ، وليس واحداً . وهذه الثنائية قائمة طول الرواية ، إلى حد تقرير أن هناك جسداً آخر لميخائيل .

وبمعنى ثالث ، فى لحظة من اللحظات يُعامَل التنين على أنه الجماهير التى تقوم بثورة ، والتى تقوم بدفاع ، والتى تقوم بتغيير .

إلى جانب المعنيين الآخرين للتنّين ، يبقى باستمرار التنينّ مع ميخائيل هو ثنائيته .

إذا كنا سنتحدث عن التنينّ بالمعنى الحرفى ، فيجب أن نبدأ أولاً بأن التنّين هو أساسا صورة من الصور البدائية للتعبير عن قوى الشر الكامنة دائما فى الأرض . وهو موجود فى كل التراث ، من أول التراث البدائى إلى الآن . هو يمثل الشر . لا يمثل الحب . تمثيله للحب كان عبارة عن حُكم . هى قالت له : « أنت قتلت التنّين عندما قتلت الحب .. » محور هذا المعنى هو القتْل لا الحب .

أما هو فقد قال لها : لا ، أنا لم أقتل التنّين . لأنه أدرك هذا المعنى . كان قد أفهمها أن الحب شىء مخيف . هى تقول أولاً أن للحب تكلفة وأنه لا يطاق ولا يحتمل ، ولم يكن لديها مانع أنها تسير فيه . وإنما هو نوع من التهكم المرير من "رامة"، التهكم بأنه لم يثق ، ولم يسر فى الشوط حتى مداه .

هناك إذن الصورة الأخرى التى يتململ فيها التنّين من وخزات الواقع الحاد ، كأنه هو الجماهير .

كأنما ميخائيل يتحدى ، بطاقاته ومحاولاته وكل ما فيه ، كل ما يسعى إليه . عندما يحدث قتل للتنينّ ، يحدث انتصار للإنسان على كل القوى الشريرة .

فلنقرأ معا هذه الفقرة « وكأنما ميخائيل يحس الجراح والشروخ والحريق فى جسمه الضئيل المحدود فى جسمه الآخر الممدود المدفون بين أمواج الصحراء وبطن الطين الوثير .. التنين يتململ من وخزات الوقع الحاد الذى تتركه سنان الطعنات.لو انه نهض برأسه المشتعل العينين وفمه الفاغر ذى الألف سنّ الذى ينفث السنّةَ من نار ،لو انه ارتفع بظهره المكين الوطيد مستندا إلى الذيل الشاسع الأطراف المدجّج بالحراشف المفتول العضل لا هتزت أعمدة السماء وتزلزل العالم السفلى الراسخ الذى ترتكز عليه الأرض السوداء . »

هنا التنّين أخذ معنى أعلى من الشخصى . فهو لا يتعلق بالأشخاص ، ولا يتعلق بأنه حب او غير حب ، إنما يتعلق بالوضع الكامن الذى يحركه فى الأشخاص . إن الرواية كلها تتحرك فى تاريخ مصر . من إهتمام شديد بالعصر البيزنطىّ ، وهذه مسالة يجب ان نقف عندها فى لحظة من اللحظات . البيزنطى — وليس القبطى . الحقيقة ان هذه مسالة تحتاج الى تفكير .

اريد ان اكمل تتبع التنّين . يقول : « بعد ستة ايام قالت له انت قتلت التنّين وقالت له الحمد لله أننا اليوم نسافر قال لها معاندا : الحمد لله على كل حال ولكن انا لا أستطيع ان اقول هنا والآن ورغم كل شىء الحمد لله إلا انه هو الذى وحده يقال له الحمد لله . قالت له أنت حر بالطبع فيما تقول أو لاتقول .. إلا انه صاحَبها حتى المحطة وقبّلها فيما يظن أنه كان الوداع ويعرف فى صميمه أنه ليس ثم وداع . »

« من أسنان التنين المغروزة فى قلبى تونع وترفّ سيقان البوص الكثة الداكنة الخضرة » . يعنى ذلك ، بوضوح : « إن حبى قائم » هذا المعنى موجود ، والأسنان التى تونع وترف تشير إلى أسطورة « كاديموس » ، اشارةٌ خفية الثقافة ، كعادة إدوار ، لأن إدوار ملىء بالإشارات الخفية من هذا النوع .

فى موضع آخر يقول : « عَذاب العقل يُجوِّعه القهر ويشله الإذلال .. كل البطاقات والأسماء،كل الآلهة والأنظمة،كل السباع والفرائس،كل الأبطال والمطارح كل الأزمنة والأقنعة،كل الضحايا والمسوخ . القائمة لا تنتهى ولم تنته والتنين واحد غير مقتول وريح الملاك ميخائيل مثلوم لكنه ما زال مشرعا بين النجوم » .

إن ما أريد أن أصل إليه هو إثنينيّة العذاب ، لأن هذا معنىً أساسى فى التجربة .

ليس هُمَا تنيناً خيِّرا وآخر شريرا . إنما هما تنّين مثمر والآخر قفْر أو مُجدب ، تنّين يستطيع أن يجعلك أكبر من نفسك وتحقق شيئا أعلى ، وآخر يُفقرك ويجعلك لا قيمة لمحبتك أو قدَرك . وهذان يختلفان . أنظر ماذا يقول فى موضع آخر : هو طاغية شامخ وجرانيتى ، له ابتسامة غامضة المعنى ، عيناه ، بلا حدقتين ، مفتوحتان إلى الأبد ، عريق وصخرّى وصموت . جَيَشانٌ من الداخل لا يهدأ . يحدّق اليه فى مرآة سوداء الحلم مراة سوداء لا أرفع عنها بصرى » .. نحن نصل الآن إلى ثنائية ميخائيل : ثنائية ميخائيل هى الصورة الموجودة فى المرآة السوداء : « عرفته فى السَوْرة الجنسية وتحت التعذيب السياسى وعلى حافة الموت وفى قبضة الحب القاسية ، مجرد موضوع مجرد أداة مجرد شىء منفىٍ لا حياة فيه ، وفيه نبض إصرارٍ آلىّ لا نهاية لعناده . وانحسرت عنه الروح،انفصلت عنه الأخت الشقيقة واصبح وحدَه ليس فيه الا تيار

**العصارات الكثيفة بمدها وجزرها ، خرقة ممسوحة لها من داخلها تحريكُ آليّ بحت أراه بعينٍ خارجية ، لا يعود هناك توحد بل اثنينية العذاب المتروك والتسليم الذى لا أمل له فى عزاء ، يتحرك وينبض بإصرار ، لا أعرفه » .**

ماذا أريد أن أقول ؟ التنّين ــ الذى يُقال عنه الشرير هو الذى يستبقى هذه الاثنينية ، هو الذى لا تستطيع ــ إن لم تهزمه ــ أن تفصل فيه هذه الاثنينيّة . وهو معنى آخر من معانى التنّين .

إن التنّين فى نظرى ، فى الرواية ، له أكثر من معنى .

ويظل باستمرار موجوداً لتحقيق الأمل والحلم الذى كان تكلم عنه .

إن العنوان « رامة والتنّين » عنوان مُربك . يدعو ، حقيقةً ، للارتباك . هل المقصود أننى أنا أصطرع ــ أنا كميخائيل ، كبطل للعمل ــ أصطرع مع رامة ومع التنّين فى نفس الوقت ؟ هذا أقرب فى نظرى للمعنى الحقيقى . أقصد العذابيْن اللذيْن علىّ أن أواجههما . رامة . والتنين . ربما كان هذا هو المعنى الأول الذى قصدت اليه .

من هو ميخائيل ؟ ومن هو ميخائيل الآخر ؟

هذا سؤال بسيط ، وليس صعبا . أننا نتعلمه من الرواية ، ولا نُجيب عليه من خارجها . الميخائيلان : واحدٌ منهما تَملَّك حق التحقيق ، والآخر استنكر على نفسه أن يملك هذا الحق ونفاه عن نفسه . أنت تعرف القصة الموجودة فى كل التجربة الدينية ، قصة الشيطان بكبريائه . كبرياء الشيطان هى ميخائيل الآخر . كان ميخائيل يريد من" رامة" أن تعبر جسوراً يُعتبر عبورُها إهانةً لها فى نظرها ، لها كامرأة ، على الرغم من قدرتها على الإعطاء . فلم تعبرها . وهو كان يضع ذلك كنوع من الاختبار : إما .. وإما . إما عبرت هذه الجسور ، وإما ظللتُ متشككا . ولذلك فان هناك جزءاً فى علاقته بالتنّين يربط بين التنين وبين شخصيتين غريبتين جدا وعظيمتين جدا : بطرس ، ويهوذا ــ واحدٌ منهما أنكر المسيح قبل أن يصيح الديك ثلاث مرات والثانى أسلمه . الاثنان مرتبطان فى تجربتهما . وقد جاء ذكرهما بالنص فى الرواية .

إننى لا أتصور أن ميخائيل كان له أنواع من الطموح اكثر من ان يعرف وأن يُحبّ .

طموحٌ فقط لأن يعرف ، ولأن يحب ، انظر إلى كيف صنعَ العمل السياسى ، فى الرواية، انظر كيف صَنَعَ قضية الشهداء ، انظر كيف صَنَع قضية الصلة التاريخية التى تربط عصور مصر .. فلنناقش هذه القضايا الثلاثة .

فى لحظةٍ من لحظات كثيرة من الرواية ، يكاد أن يُوحِّد بين العمل السياسى والعمل الغرامى ، ويقول إنهما على نفس المستوى من الأزمة ، ليس من القيمة . أى أن الاثنين ، العمل السياسى والعمل الغرامى . متأزمان فى عدم الوصول إلى الهدف ، فى عدم الوصول الى التحقيق المراد .

وبعد ذلك عندما ينظر إلى مجموعة « المظاليم » فى العالم ، الناس الذين ضغط عليهم العالم ، وحاربهم وعذَّبهم ، صنع لهم أنواعا من التعذيب فظيعةً يصوِّرها كلها . وفيها قدر كبير من الصور التى يمكن أن تحلل بتفسيرات فرويدية ، يمكن أن تحلل على هذا النحو وعلى أنحاء من التفسير تجرى هذا المجرى ، ماذا يقول عنهم ؟ يقول عن كل هؤلاء الشهداء : هل لهم جدوى ؟ وكأن طلبه أن يكون للشهيد جدوى . ويعتبر نفسه شهيدا .

هناك أيضا ذلك الجزء الآخر ، جزء الرَّبْط بالتاريخ . عندما يكون لرامة أسماء ولها تشكُلات . ما هى تَشكُّلات

رامة ؟ هى عبارة عن وحدة التراث . يعنى رامة ليست مجرد سبعة أقنعة .

أسماء رامة الأسطورية ماهى ؟ هى : أنيما مـاندالا كيمى منْت مـوت مَعْت ديميتير مـريم ، أم الصقر أم الياسمين ..

كلها .. كلها عبارة عن تراث مصر . لأن تراث مصر ليس عربيا فقط ، ليس قبطيا فقط ، ليس فرعونيا فقط ، وإنما فيه يونانى ، وفيه رومانى . هذا ملْكنا . هذا ملْكنا . وهذه هى الإسكندرية . ولذلك يقول أنا اسكندرانى متعصب . وهى تتهمه بهذا .

هناك أيضا فى رامة ناحية أساسية ، هى الصلة بين الدفاع عن الحب والدفاع عن الحرية . وهذه قضية قائمة طول الرواية . يكون البحث عن الحب مصاحبا للبحث عن الحرية ، وعلى هذا الأساس يجب أن تُفهم كل القضايا السياسية المطروحة فى الرواية . لا يجب أن نبالغ فى جوانبها التى تتعرض فيها للعمل السياسى أو للعمل الثورى القديم أولعمل المجموعة من الماركسيِّين الذين فشلوا ، وهكذا . إن كل هذا محكوم عليه ــ أعنى أنه إذا كان هناك حكم ، فهو محكوم عليه ــ بمعنى أن هؤلاء لم يستطيعوا أن يدافعوا عن حبهم ، وبالتالى لم يستطيعوا أن يدافعوا عن الحرية . هذا القدر قائم وموجود فى الكتاب . وأن أنواع الفشل الذى حققوه ، كان نوعا من الدروس التى تُقدَّم لميخائيل . وكان يحاول أن يلقّنها لرامة .

وأخيرا ، هناك ناحية أخرى . فعلى الرغم من قدرة رامة التى تكاد تكون أسطورية على أن تكتشف الرجال ، بحبها لهم ، إلا أن معظم رجالها ، إن لم يكن كلهم ، فيما عدا صور الأب ، كانوا كلهم عابرين فى حياتها ، بل إن الرواية تقول إنهم عبروا ، ولأنهم عبروا جاء ميخائيل ، فلو لم يعبروا لما حدثت هذه القصة كلها . بل على العكس ، من المقرر أنه على الرغم من صعوبات ميخائيل ، وصعوبات علاقتها به ، ظل هو طويل القامة بينهم جميعا . وقالت له هذا . هذه نقطة أساسية . وهى أحد الأشياء التى عذبته والتى تُبيِّن تقاعسه ، تقاعسه هو . فلماذا تقاعس إذا كانت هى قد قررت انه أطولهم قامة ؟ أعنى حتى فى اللحظة التى أصبح واضحاً فيها أنها خانته فى لحظة عارضة ــ وطبعا هذه هى النقطة المُشكلة ، المليئة بالإشكالات : إنها ترى أن من حقها ، ما دامت ليست فى حالة حب ، أن تمارس الجنس . ليس فى هذا عليها ضيق . ولا يأخذ منها شيئا ، لا يأخذ من روحها شيئا . هذه مشكلة لك أن تناقشها كما تريد . ولكنِ المهم انها تقول فيها إننى لست مجرد جسد ، وحتى لو أعطيت الجسد فأنا لا أعطى نفسى كلها ، وهذا هو الذى يقوله ميخائيل باستمرار .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التجربة ، حقيقةً ، من حيث إنسانيَّتها ، بسيطة بساطة الحياة ، ولكنها معقَّدة بنفس التعقيد . ما هى قدرتنا على اجتيابها ؟ لا نستطيع أن نقول إننا فرغنا من وصف التجربة ، لأننى أحب مثلا أن أتساءل أيضا عن شخصية "رامة" نفسها . فهى شخصية واقعية جدا ومليئة بصفات إنسانية ممتازة .

هناك جانب آخر مع ذلك فهى تقول له ، فى بعض كلماتها : **« لعله لا شىء يجمع بيننا ــ بيننا اختلافات كثيرة وجوهرية ــ إلا الوَحْشة » ( وهذا أيضا بُعد جديد من التجربة ) والبحث .. »**

وبعد ذلك هناك جزء آخر من طبيعة التجربة .. هو أن ميخائيل يتطلب نوعاً كاملا من العطاء ، يتطلب نوعا يكاد يكون فريدا . يقول إننى أريد أن يكون الأخذ والعطا

شيئا واحدا ، ليس فيه شيء مِلْك لأحد .

واعتقد أن هذا مثال إنسانى عظيم ، سنظل نبحث عنه باستمرار خُلقيا ، وميتافيزيقيا .

أنا أتصور حقيقةً أن هذا العمل سيفرض علينا إعادة نظر فى كثير من تقييماتنا للأدب العربى ، لأننى أتصور أنه ليس له « تراث » . الكتاب ليس له « سوابق » . أؤكد أنه سيكون له « لواحق » سواء من الأستاذ إدوار أو من غيره من الكُتّاب.إن طريقة التعامل كما أعتقد فى مثل هذا النوع من الكتب تفرض فعلا الالتزام كاملاً بما هو مسجَّل فيه من وعىٍ نقدى ، لأنه ليس هناك عمل روائى كبير لا يُصاغ فيه ، فى داخله ، نقدُه نفسه . والنقاد مهما بذلوا ، فإن كل ما يفعلون أن يحاولوا أن يكتشفوا ماهو قائم فى العمل نفسه ، حتى وإن لم يكن مصوغا بوعى . ولكن عندنا هنا صياغة تكاد تكون منهجية .

إن صعوبة التركيب تأتى من النظر فى : « كيف كانت هذه الرواية مُرَكَّبة ؟ هذه الأربعة عشر فصلا كيف تتوالى أحدها وراء الآخر ؟ »

وهل كان ممكنا أن نضع فصلاً قبل فصل أو فصلا بعد فصل ؟

هل كان ممكنا ؟

غير ممكن ، غير ممكن على الإطلاق .

بالعكس كل فصل يُعدّ للفصل التالى إعداداً يكاد يكون مطلقا ، وضروريا حتميا ، أى أنه كان من الممكن أن يتوقف عند الفصل الأول . لكنه منذ بداية الفصل الثانى ، لم يعد هذا ممكنا ، على الإطلاق !

من أين أتت الصعوبة ؟

من أن الأسلوب فيه بحث حقيقى عن « الموضوعية » . أريد أن أتحدث قليلا عن هذه « الموضوعية » . إنه عندما يتحدث عن « موضوعيته » يقول إن أية لحظة من لحظات الحياة التى يقصها « **لا فارق فيها بين الأوهام .. والذكريات .. والوقائع** » .. **الثلاثة** . هذه لغته : « الأوهام والذكريات ، والوقائع » . الثلاثة مجتمعة ، لا تنفصل فيها الأوهام عن الذكريات عن الواقع .

إذن أين الصعوبة ؟

إنّ الصعوبة فى أن تُصوِّر هذا فى الفن . الصعوبة فى أن تكتشف الأسلوب الذى ينجح فى أن يقدم ماهو ، حقيقةً ، حياة . ما هو ، حقيقةً لا يمكن أن يكون إلاّ حياة . ولذلك أقول إن هذا « موضوعية » .

صعوبة التركيب أيضا ليست فى العمل الفنّى ككل ، وإنما فى الجُملة أيضا ، مجرد الجملة .

ماذا يسمى الجملة ، هو ؟ : « **تركيب وتصميم وبناء معمارى** » .. هذا ليس كلامى ، هذا كلامه : « تركيب وتصميم وبناء معمارى . كل جملة ، حقيقة ، أيضا موضوعة » فى سياق ، وسياقها غريب جدا ، لأن لها بُعدين ، **كل جملة بالإطلاق ، لها بعدان : بُعد ضوئى ، وبُعد موسيقى . وهو يقول هذا ، وبالنص : « فى نسق ضوئىَ موسيقىَ »**

**إنما أريد أن أوضح درجة الموضوعية فى أن يكون النسق « ضوئيا موسيقيا » .**

**الضوء والموسيقى هما الشيئان الوحيدان اللذان يمكن أن تجردهما من ذاتك . بمعنى أن كل صوت ــ غير الموسيقى ــ يمكن أن نفسره . أما الموسيقى فأنت تسمعها ، تخضع لها ، تقف أمامها موقفا « موضوعيا » الضوء أيضا على هذا النحو . ولست**

**اتكلم عن المشهد** ، وإنما أتكلم عن الضوء .. أى درجة الضوء الموجود فى الجملة . هل هو رمادىّ ؟ حالك جدا ؟ مظلم قليلا ؟ يضىء وينير ؟ هناك جُمل توضح هذا بشكل قاطع .

ثم إنك تلاحظ فى الأسلوب أن هناك ما يمكن أن نسميه مشاطرة أو مشاركة أو مشابهة — وهذه كلها الفاظه — فى معالجة كل عناصر الواقع . إن الواقع النفسى والواقع الخارجى لا يُفرِّق بينهما فى المعالجة . ولذلك أنت تتساءل أحيانا عن بعض الوقائع الخارجيّة التى تريدها ، والتى لم تثبت ، لأنها حقيقة ليست لها قيمة إلا من حيث علاقتها بالتشابه الموجود بينها وبين النفس . لا فارق إذن بين النظر إلى النفس ، بين النظر إلى المرآة ، بين النظر إلى ملابسها ، بين النظر إلى الشجرة ، المطعم ، المرور ، التاريخ .. ! كلها تُعالَج على مستوى واحد — فى جملة واحدة .

فى هذا تخرج صورة ، أى يضع الكاتب صورة ، موحَّدة للطبيعة .

قال لى الأستاذ إدوار فى مرة ، إن الموسيقى من الفنون التى لم يدرسها ، مع أنه درس أنواعا أخرى من الفنون وتتبع أساليبها التكنيكية .

الغريب أن « رامة والتنين » مرتبطة جدا بالتكنيك الموسيقى . بل أريد أن أقول أن فيها ما يسمى بالشكل الدائرى أو الصورة الدائرية ، وهى موجودة فى كل وجهٍ من أوجه الاسطوانات . إن اللحن الذى يكوِّن الاسطوانة الآتية يَكُون موجودا ، عادة فى آخر الاسطوانة التى تأتى قبلها ، فى الوجه السابق من الاسطوانة ، **لفظا** ، **وقيمة** . أعنى « السلالم الضيقة والتنين » ، موجودة فى القطعة التى تأتى قبلها ، « رامة نائمة » موجودة فى القطعة التى تأتى قبلها .. **وتقال** ، كجملة ، **وكقيمة** ، كانتظار لها . وبعد ذلك ، فإن كل جزء من الأجزاء يُفتح ويُختتم بنفس القيمة الموسيقية ، بنفس الموضوع — الموقف — الموسيقى » . وهذه تركيبات موسيقية صرف .

اتصور انه يبنيها فعلا على فكرة أن كل جملة « **تركيب وتصميم وبناء معمارى** » ، وأن فيها نسقا ضوئيا ونسقا موسيقيا . **موسيقيا** ، وليس سمعيًا . ما الفرق الذى أريد أن أوضحه بين « موسيقى » و « سمعىّ » ؟ أنه ليس مجرد صوت ، إنما التوافُق النغمىّ قائم : الهارمونى ، التناسق أو الانسجام النغمى ، او الكاونتربوينت ، تقابل النغمة مع نغمة أخرى ، أو تصارع مجموعة من الموتيفات وعودتها مع بعضها البعض . هذا باستمرار قائم . وبعد ذلك فإن كلامه عن الموسيقى دائم . فى كل الرواية .

أولا من حيث المعاناة : « **قال لنفسه : تعذِّبنى الموسيقى هذه الايام . تغزونى من غير مقاومة ، غزوا حسّياً ، على مستوى الحشا والدماء ، وتتملكنى على الفور،تفتح كل الاقفال ، وتنصبّ فىَّ ، شراييَن ثقيلة ، كانها سمّ ، من نوعٍ مستحوذ تتشربه كل خلية فى كبدى ، مرُحّبة متطلبة ، لغتها غير المحددة هى صرخة متجاوبة . اين موسيقى العقل ؟ وسحر هندستها الصامتة وخطوطها ؟** » .

وثانيا ، فإن حديثه ، مباشرة ، عن الموسيقى كثير جدا .

عندما بدأت أتحدث عن التركيب حاولت أن أركز على فكرة « الموضوعية » إن فكرة الموضوعية من الأشياء الأساسية التى يتحتم علينا أن نجتابها على قدر ما نستطيع.إننى اتصور أن الموضوعية هى الخاصيةّ الأساسية للفنّ . أعنى أن الفن إذا لم يستطع أن يضيف

إليك معرفة ، فلن يكون فناً . ولا يمكن أن تضيف معرفة إلا إذا كنت موضوعيا ، بصرف النظر عن وجهة النظر التى تأخذها . وجهة النظر المأخوذة هنا هى المساواة فى عناصر الأوهام ، والذكريات ، والوقائع ، بحيث أنه ليس هناك فارق ، فعلاً ، فى المعالجة وفى التناول ، بين أى موضوع على هذه المستويات . ويجب أن توصَف كلها بنفس القدر من الموضوعية .

هذا القدر من الموضوعية يأتى عند إدوار ، فى جُملته ، عن طريق انه لا يُعبّر ، إنما يُوجد . اعنى لا يقول ماذا كان المنظر ، أو كيف كان . إنما يهمه أن يضعه أمامك . وهو يعبر عن هذا المعنى . باستمرار، باهتمام العين . انظر ماذا يقول ، عندما يصف رامة ، : يقول لها : « انت هى .. كأنك قد شغلت سياقا زمنيا جديدا وابديًا ضُربت حولك هالة غير مرئية » ، ( انظر : « هالة غير مرئية » ) من شمس خفية تقطعك عن العالم ، وتجعلك بؤرة العالم . لأنك هناك تقمص عائد إلى قلبى ، ومنبثق منه . متجسد وحده من غير وهم ، فلا يمكن ان يُنال ، بل لا يمكن الوصول إليه . كم يمكن أن يكون الحب موجعا .. »

اقول الآن انه يمكن ان نغير هذه الكلمة « انتِ » مع اى موضوع آخر . كل موضوع عند إدوار فى الرواية هو « منقطع عن العالم جُعل بؤرة العالم . » كل موضوع عنده هو .. هناك ... تقمص عائد إلى قلبى منبثقٌ منه . »

كل موضوع « لا يمكن أن يُنال بل لا يمكن الوصول إليه » .. وإنما يمكن رؤيته . وبالتالى كم يمكن أن يكون الفن — وليس الحب — موجعا .

بمعنى آخر ماذا يقول ؟ : « أَنظرُ بعينين صاحيتين . **العين ليست سلاحاً للبتر** » .

اليد هى التى سلاح للبتر . العقل سلاحٌ للبتر ، لأنه ينتزع الشىء من واقعه ويقدمه فى سياق آخر . العين لا تصنع ذلك . العين ليست سلاحا للبتر .

« **لعل النور يزيد الحرق إشتعالا** » ، وهذا هو الذى يصنعه فى جُمَله نتيجةً لهذا الحس الموضوعى ، أو لمحاولة **مَوْضعة الأشياء** ، **موضعة** المشاعر ، **موضعة** القيم ، **موضعة** المعنى التاريخى ، تصبح الجملة عنده لها نبض ، صاحية . كأنها نبض قلب . وليست كأنها تعبير . إن التعبير تتلاحق فيه الأشياء . أما عند أدوار ، فى جُمَله ، فلا تتلاحق الأشياء ، **إنما تتواجد فى معيّة** . وهذا فارق جوهرى .

عندما يعن تتابعُ صوره ، فإن الصورة ، عندما يكوّنها هو ، تراها أنت تتصاعد . قطعةً وراء قطعة وراء قطعة ، وتنتقل كأنك تراقب نحّاتاً يصنع شيئا . لا يقدّم أجزاء من شىء ، فمازال الشىء لم يُصنع ، كأنك ترى الإزميل وهو يدق قطعة ، وتطلع قطعة ، وتطلع قطعة ، وتطلع قطعة .. ولا يسكت إزميله حتى يُخرج التمثال . وعندما تنظر تجد فى الآخر ، أن التمثال يتكون فى آخر القطعة . فيكوِّن المشهد . أن المشهد لا يتكون من الأول ، إنما أنت تراه وهو يُصنع ، قطعة قطعة قطعة ، حتى يتكون فى الآخر .

ارجو أن نقرا معا الكتاب بتأن،لنرى ، كيف ظلت الصورة تتكون حتى أصبح البطل قبرا متحركا يحمل شيئا .. يحمل التجربة فى نفسه . كل العناصر الطبيعية الموجودة حواليه تُجرّد من قيمتها المألوفة ، أعنى أن الشىء الحار لا يبقى حارا ، الشىء البارد لا يبقى باردا ، قيمته المأخوذة الناتجة عن التجربة تُجرّد منه هذه العناصر،تُجرد

وترد إلى وجود موضوعى ، أى إلى وجودها من حيث أنها ضوء ، أو شىء أمام العين ، ليس له « قيمة » مستقلاً تماما عن الاستعمال . وبالتالى فتبقى عنده حرية مخيفة ، تصبح السيارة مثلا قطّة معابثة سعيدة مرحة لها مخالب . عمَّ يعبر هذا ؟ هذا عبارة عن أن العنصر الطبيعى جردته من قيمته الاستعمالية ، : ورأيته خالصا فقط ، كموضوع ، وبعد ذلك وصفته .

أريد أن أقرأ معك هذه الجملة التى أُحس فيها هذا النبض ، أعنى أن كل كلمة هنا كأنها نبض قلب :

« كل هذا النَفس .. الأنثوىّ .
نفحُ ينبوعٍ .. خفى .
من ماءٍ .. دسمْ .
يجرى .. عن بؤرةٍ غنّية .
فى داخلها . »

لو توقفت عند كل « فى » أو « من » أو « عن » عند كل نبضة صوتية .. لأحسست أنها تصنع شيئا كهذا النبض .. تحس أنها تصنع عملية نبضة الجملة . وهذا موجود حتى فى الحروف . إن عنده شغفا كبيرا بخدمة الحرف وإبرازه من حيث دلالته الموسيقية .

أريد الآن أن أنقل هذا التساؤل الى قضيةٍ غريبة قليلاً ، هى قضية « مصر » فى « رامة » .

الكتاب كله ، فى نظرى ، غنوة لمصر . حتى بالمعنى البسيط الساذج . المعنى الذى نريده عندما نقول إن هذا مصرىّ متعصب .

أريد هنا أن أقرأ له جزءا صعباً وفيه « مصر » بمعنى يجوز ألا نقبله كلنا ، أو نعترض عليه . ولكن من حقنا أن نفكر فيه كثيرا ، وهو الذى يغير تفكيرنا فى كل القضايا المرتبطة بالسياسة فى الرواية :

« قال : عندك حق . الغالب ان الناس تأخذ قوالب جاهزة لها دور الأفعال . مساحات او كتل سابقة التصنيع ، إذا أمكن القول ، من المشاعر والأحاسيس المعدة لهم سلفا . قالت : لاأنكر ان القليلين ، ربما ، لديهم حساسية أصيلة بكر وخاصةً بهم أمام الطبيعة أظنك منهم » .

( كان هذا الحديث عن الطبيعة ، والطبيعة مشكلة ذلك لأنها قائمة أساسا على النظر بأن وحدة الطبيعة يجب أن « تُوجد » ، وأن يلتحم الأسلوب بالوجود . فالطبيعة ليست أبدا خلفيّة ، وإنما هذه هى طبيعة الفن . إن الفن الذى لا يصنع التحاما بالوجود ، والفن الذى لا يُوجِد ، ليس فناً . )

« قال : ( وهذا هو النص الذى أريد أن نقرأه : )
« قال : هل هناك حقا هذه الطبيعة ؟ الناس وما يصنعون جزء مكوِّن ، وعامل من عوامل صنع الطبيعة فيما أظن . لا أظن أن هناك طبيعة أخرى مفارقة ، يمكن ان تُتصوَّر دون تدخل الإنسان او حتى ، وجوده .. وخاصة عندنا فى مصر .. هل يعرف الطبيعة من يتكلمون عنها ؟ الصور الشاحبة التى اعتنقوها من ترجمات الشعراء وقوالب الأدباء المجددين .. أما عندى فالطبيعة فى مصر مصنوعة كلها بأيدى الناس .. فيما عدا الصحراء ، فيما عدا الصحراء ، فيما عدا الصحراء طبعا ، بعد ان تتجاوزى خطوط التليفون والتلغراف ، وأبراج الكهرباء الجديدة ، بعد هذا الخط ، ربما ، تجدين رعب الصحراء ، وسحرها ، وغربتها الكاملة عن كل اقتحام إنسانى .. »

مـاذا أريد أن أقـول ؟ أريد أن أقـول إن فكرة نفى الطبيعة عن مصر ، هنا ، هى تقـديس حقيقىّ للإنسـان المصرى .

وهو معنى كبير للإنسان الذى جعل كل شىء فى البلد .. بالضبط بيد مصرية . نحن كمصريين ، أنا كمصرىّ ، احسست بهذا الجزء جدا . وأحسست بفرحتى ، جداً ، اننى صانع الطبيعة ، أعنى صنعتُها ، بكل ما فيها من قسوة أو تعقيد أو صعوبات .

هناك مكان آخر يتكلم فيه أيضا عن مصر وعما يصنعه الإنسان المصرى : القطعة التى يتكلم فيها عن اللغة التى تَصْنع منها تبرأ معينا ، الفقرة التالية :

**« نعم لـلأسف ، ربمـا اختلطتْ هـذه بـدمـائنـا .. لا اعرف .. انا لا اعرف غير لغتهم اما حضارتهم فهذه حكاية اخرى . »**

وهذه مشكلة .

هل يمكن أن تفصل اللغة عن الحضارة . ؟

بمعنىً ما .. ممكن .. إذا كنت مصريا .. ممكن .. إلا أنك انت فى مصر تصنع « حضارة » .. لا تصنع لغة » . أنا لا افصلهما . إنما أنا أقول اننى صنعت بها حضارة .

هو يقول : **« نسيت لغتى او اسقطتها ، عشقى للغتهم ايضـا هو عشق الخـونة ، مضطـرمـاً ، كمن يعشق خانقته ، ولكنها تصبح لغتى ، انا وانت ، لغتنا نحن وانت وانا ، نطقنا بلغة اجدادنا اول ما نطقنا ، هذا تعـرفينه ، اليس كـذلك ؟ ومـا زلنا حتى الآن نتكلم الهيروغليفية المقدسة ، نعم فى ثوبٍ آخر ، ربما ، وتحت قناعٍ جديد » .**

**اما لغتى أنا ، لغتنا ، فهى تركيب وتصميم وبناء معمارىّ .. هذا هو سحر المصريين . يحولون كل شىء كـل شىء إلى تبرهم الخـاص .. طينهم هم الخاص .. بنائهم هم الخاص . يبدو هذا بدائيا وساذجا .. لكنه عندى يقين .. إيمان ليس بحاجة إلى ادلة وبرهان .. شىء « كانه صوفى » .**

أعتقد أنه لاشك أن هناك سحراً للمصريين ، سواء قبله العرب أو رفضوه ، سواء قبله الغرب أو رفضه ، وأن هذا السحر هو قدرة على تحويل كل شىء ، كل شىء بمـا فيه اللغة ، إلى تبْرهم الخاص .

ميخائيل واللغة العربية ، قضية قد تثير جدلاً وسوء فهم فى نظرى ، وهى قضية سطحيّـة إذا فُهمت بمظاهـرها ، وعميقـة الدلالـة إذا تم التـوقف عنـدهـا . فـإذا كـان « ميخائيل » يعين بوضوح ــ وإن كان فى جملةٍ عارضة لا تتكرر كثيرا ــ غـربته عن العـرب وإحساسـه بأنهم غزاة ــ قد يكون هذا طبيعيا عند نمو الإحساس بالتراث الفردي المصرى ــ فإنه أولاً شعور لا يتكرر من نـاحية ولا يُطوَّر ولا يناقَش بالتفصيل . ليس فى ذلك تقاعسٌ عن مناقشته أو تخوف ولكنه فى الحقيقة تقرير لدرجة أهميته . فـإلى جانب هـذا التعبير المضحك الذى لا معنى لـه فى الحقيقة : **« الشىء المؤكد الوحيد انه ليس فى عروقنا دماء العرب »** ، هو فى الوقت نفسه يعتبر مصر بوتقة ، فمن الواضح إذن أنه غير مؤكَد على الإطلاق وأنه مجرد اندفاع تعبيرى.فإلى جانب هذا التعبير يتحدث ميخائيل فى رواية « رامة والتنين » عن عشقه للعربية ، والعشق هنا هو الذى يُظهر سطحية الغضب والتهوّر فى الحكم إذ يقول : « عشقى لغتهم أيضا هو عشق الخونة . مضطرماً ، كمن يعشق خانقته . ولكنهـا تصبح لغتى انـا ، وأنت ، لغتنا نحن » .. هنا نحس أن العشق لّلغة هو الأعمق وأن هذه الصلة مع العرب وحضارتهم هو الأمر الوجودىّ القائم فى

التراث القائم الفرديّ فعلاً . فعشق المخنوق والخانق هو غايةُ العشق ، لأنه استسلامٌ من ناحية يبلغ الكمال ، وتعلقٌ يبلغ الكمال أيضا فى لحظة الخنْق والموت يولد نوع من العشق يكاد أن يكون كاملاً . وهذا فى الحقيقة هو عشق ميخائيل للعربية . فبين الاندفاع الساذج للإنكار ، والعشق حتى مَشارف الموت ، يسهل تبين أيهما أصدق وأيهما أعمق فى الوجدان .

وقد يزداد الأمر وضوحا عندما تقارن هذا التعبير ، وهو فى الأساس تعبير يحاول أن يمسك بأعماق اللاوعى ، على عكس التعبير المبدوء بكلمة « أما الشىء المؤكد » .. عندما تقارنه بالتعبير عن الموسيقى وعن العشق لها .. « **تعذبنى الموسيقى هذه الأيام ، تغزونى من غير مقاومة ، غزواً حسيا على مستوى الحشا والدم .. كانها سم من نوع مستحوذ تتشربه كل خلية فى كبدى ، مُرحبة ، متطلبة ، لغتها غير المحدودة هى صرخة متجاوبة»** هذا الوصف لسطوة الموسيقى ينطبق تماما على سطوة اللغة ، ووصف الموسيقى بأنها « سمّ » كوصف اللغة بأنها « خانقته » كلاهما تعبير عن التصاقٍ حميمي، يكاد أن يكون توحداً مع السمّ الذى يشمل خلايا الكبد، واللغة التى يصل عشقها إلى حد الاختناق . وقد يجب أن نؤكد هذا المعنى بكل الإشارات والتجارب التى تحدث للاختناقات التى يمر بها ميخائيل من العشق والتى تصل إلى حدود « **الشهقة المفتوحة الجامدة** » ، والتى ظلت طول « **رامة والتنين** » و « **الزمن الآخر** » ، وافرد لها كتابا مستقلا هو « **اختناقات العشق والصباح** » .

« **اما عشق الخونة** » فهى كلمة قاسية حادة ، إلا انها لا تُفهم على حقيقتها بدون احترام عنصريها اى العشق والخيانة : إن الخائن الذى يعشق هو اشد عشقاً من الأمين المنصاع المستسلم .

**وهو العشق الذى يحقق الأسطورة ويبنى الكنيسة ويُفجر جواهر التراث ويجعلها تُضىء وتحيا كما يحيا تُراث اللغة العربية فى كتابات الخراط ، اما عشق الأمين المنصاع المستسلم فهو العشق الذى يُفقد اللغة عرامتها ويُحيلها اداة مبتذلة ممجوجة .**

**تلك حقاً قضية بسيطة ولكنها معقدة ، والتسرع فى الاختيار خسارة على الروح وعلى التراث معا . وقد تكون معايشة الاختيار اهم واغنى من الوصول إلى قرار .**

و« عشق الخيانة » **بعد هذا الاستخدام الرائع للعربية والمعيشة فيها على النحو الذى يتبدى فى كُتُب الخراط هو اشبه بإنكار بطرس للمسيح الذى بنى كنيسته ، فبطرس ويهوذا يجتمعان فى « عشق الخونة » . ولكن شتان ما بين العشقين . إننا يجب أن ندرك ان كلّ حب هو ايضا « خيانة محتومة » .**

# مفهوم النص (٢)

## التأويل : مفهوم الثقافة للنصوص

فى مقالنا اليوم ننتقل خطوة أخرى فى سبيل البحث عن مفهوم النص فى الثقافة العربية . وإذا كنا فى مقالنا السابق قد وقفنا عند حدود الدلالة اللغوية ، وكيف تطورت من الحسى إلى المعنوى ، ثم إلى الاصطلاحى ، فان تحليل الدال اللغوى ليس كافيا وحده للكشف عن المفهوم . إن المفهوم قد يتجلى بشكل افضل من خلال تحليل دوال أخرى غير الدال اللغوى الذى يستخدم اليوم للإشارة اليه . والدال الذى يمكن ان يحيل إلى مفهوم النص فى الثقافة العربية بشكل عام هو دال « التاويل » . لذلك تنتقل قراءتنا من تحليل الدال « نص » إلى تحليل الدال « تاويل » ،كما ورد فى القرآن الكريم بغرض الكشف عما يحيل إليه من مفهوم للنص بالمعنى الذى نفهمه منه الآن .

وإذا كنا فى دارستنا عن مفهوم النص فى علوم القرآن توقفنا طويلا عند مفهوم « الوحى » بوصفه الاسم الدال على النصوص الدينية ، فان تحليلنا اليوم للدال « تاويل » ، ولما يرتبط به من دوال أخرى ، يسعى للكشف عن مفهوم النص بشكل عام ، الدينى وغير الدينى على السواء .

## ثانيا : دال « التأويل » والمفهوم الثقافي للنص :

والانتقال من تحليل دال « النص » إلى تحليل دال « التأويل » ، معناه الانتقال من مجال اللغة إلى مجال الثقافة العربية قبل الإسلام ، بحثا عن مفهوم للنص بالمعنى الذى نفهمه الآن من كلمة « نص » . والمفهوم الذى نبحث عنه واضح أنه مفهوم ضمنى نأمل أن ينكشف بتحليل الدال « تأويل » ، الذى يمثل الوجه الآخر للنص فى فهمنا المعاصر ، هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى يؤكد حضور الدال « تأويل » فى القرآن الكريم - أقدم نص عربى موثوق فى صحته - سبع عشرة مرة ، فى مقابل غياب الدال « النص » غيابا كاملا ، أن ثمة مفهوما للنصوص يتجاوز إلى حد كبير المفهوم من الدال « نص » ، كما حللناه فى مرة سابقة . والأهم من ذلك من ناحية ثالثة أن الوصول

إلى المفهوم عبر تحليل الدال « تأويل » ، قد يسهل مهمتنا فى التعامل مع العلوم الدينية ، ذلكم أن هذه العلوم ركزت

جل جهدها على طرائق الفهم وآليات التأويل كما سلفت الإشارة .

١ - تستدعى كلمة « التأويل » ، أول ما تستدعى ، إلى مجالها الدلالى كلمات من قبيل : « الأحلام » و« الرؤيا » و « الأحاديث » . وهذه الكلمات تستدعى بدورها - إلى جانب كلمة « التأويل » - كلمات أخرى من مثل : « التفسير » و« التعبير » . ومعنى ذلك أن ثمة علاقة ارتباط دلالى بين هاتين المجموعتين من الكلمات ، بحيث يمكن أن تستدعى إحدى الكلمات فى كل مجموعة الكلمات الثلاث المكونة للمجموعة الأخرى ، وذلك على النحو التالى ، وفقا لنمطين من العلاقات اللغوية : النمط الأول لاقة الفعل والمفعول ، والثانى علاقة الإضافة :

| | |
|---|---|
| أ - أوّل - ... - الرؤيا | ب - تأويل الرؤيا |
| فسّر - ... - الرؤيا | تفسير الرؤيا |
| عبر - ... - الرؤيا | تعبير الرؤيا |
| أوّل - ... - الحلم | تأويل الحلم |
| فسّر - ... - الحلم | تفسير الحلم |
| عبر - ... - الحلم | تعبير الحلم |
| أوّل - ... - الحديث | تأويل الحديث |
| فسر - ... - الحديث | تفسير الحديث |

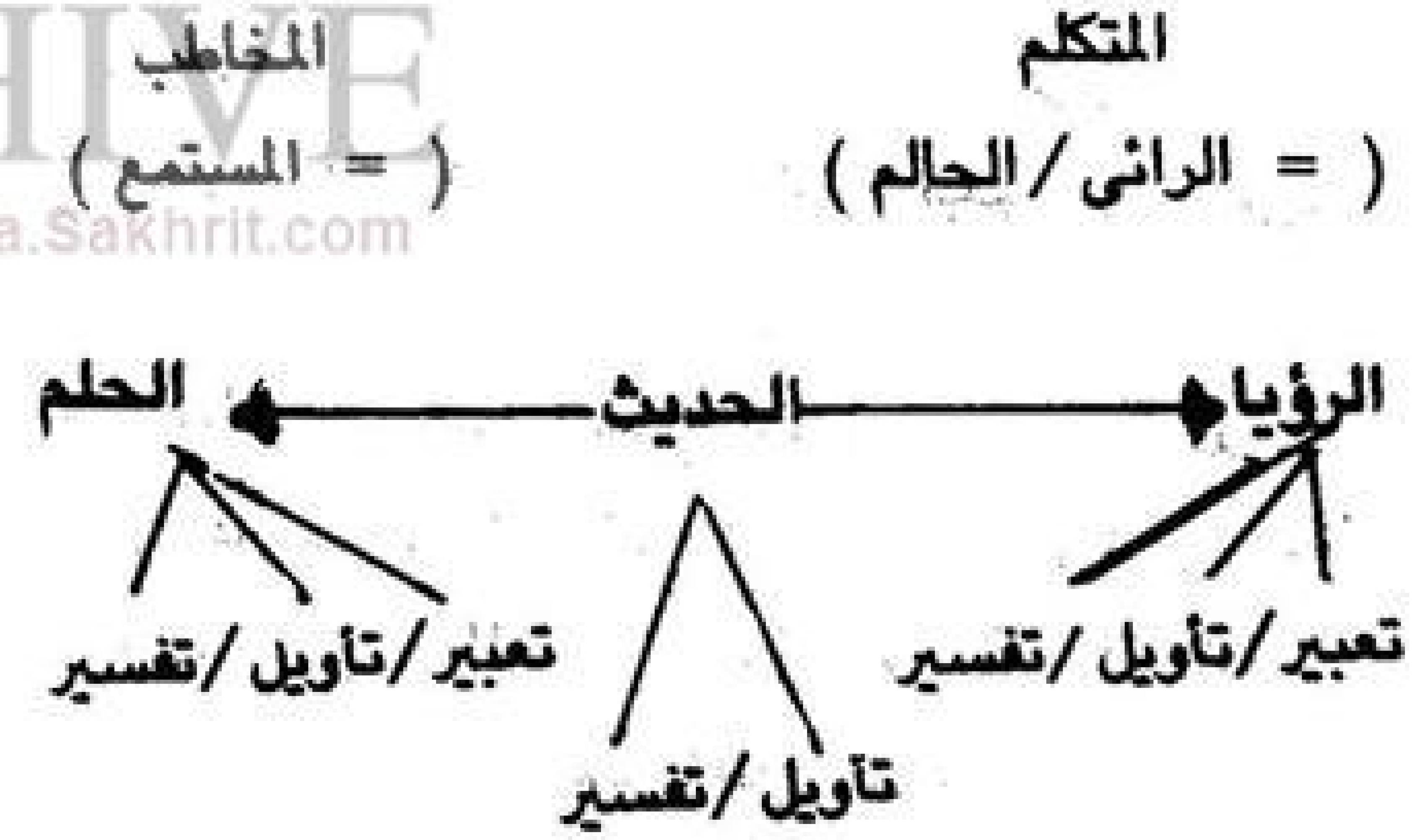
وهى كلها علاقات تقع فى مجال الاستخدام اللغوى لتلك الدوال ، باستثناء العلاقة التى أسقطناها بين « عبّر » و « حديث » ، فلا يقال : « عبر الحديث » ولا « تعبير الحديث » . وقبل أن نحاول اكتشاف علة غياب هذه العلاقة ، نشير إلى أن نمطى العلاقة المشار إليهما بين عمودى الدوال هما فى الواقع شكلان نحويان وظيفيان لعلاقة دلالية واحدة ، خاصة إذا أخذنا بتأويل النحاة

أنفسهم لعلاقة « الإضافة » تلك بأنها من قبيل « إضافة المفعول إلى المصدر » .

والعلاقة بين الدوال الثلاث التى تحتل موقع المفعول - أو المضاف اليه - تتحدد على أساس أن الدال « رؤيا » يشير إلى الدال « حلم » ، ولكن من منظور المتكلم صاحب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحلم غالبا . وفى مقابل ذلك يدل الدال « حلم » على الرؤيا ، ولكن من منظور المراقب المحايد ، أو الآخر ، سواء قام بدور المؤول والمفسر أم لم يقم . ويتوسط بينهما الدال « حديث » ، من حيث يشير إلى المشترك بين صاحب « الرؤيا » وبين الآخر ، ذلك أن الحديث بمثابة تحويل للرؤيا من مجال العلامات المرئية إلى مجال العلامات المسموعة ، أى إلى مجال اللغة الطبيعية . يؤكد هذا الذى نذهب اليه أن محمدا بن جرير الطبرى ( ت : ٣١٠ هـ ) يفسر « تأويل الأحاديث » فى سورة « يوسف » بأنها : « ما يؤول إليه أحاديث الناس عمّا يرونه فى أحلامهم [١٦] » . ويمكن تمثيل العلاقة بين الدوال الثلاث على النحو التالى :




إن الاستخدام القرآنى لمفردات « الرؤيا » و « الأحلام » و « الأحاديث » يؤكد ـ خاصة فى سورة يوسف التى تعتمد فى بنائها القصصى على الأحلام ـ ما نذهب اليه من فروق بينها . يقول يوسف لأبيه :

« يا أبت إنى رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لى ساجدين » ، فيرد الأب : « يا بنى لا تقصص رؤياك على إخوتك ، فيكيدوا لك كيدا ، إن الشيطان للإنسان عدو مبين » . ومن المهم أن نلاحظ أن استخدام الدال « رؤياك » من جانب المخاطب / المستمع ، بدلا من الدال « حلمك » يرتبط فى سياق القصة بطبيعة المتكلم / الرائى ، أى بكونه طفلا قدلا يدرك الفارق بين « الرؤية » و « الرؤيا » إدراكا واضحا ( الآيات : ٤ ـ ٥ ) . لكن الملك حين يقص رؤياه على الملأ من قومه مستفتيا إياهم ، يكون ردهم : « أضغاث أحلام ، وما نحن بتأويل الأحلام بعالمين » ( الآية : ٤٤ ) ، مستبدلين الدال « أحلام » بالدال « رؤيا » فى الخطاب . أما استخدام الدال « حديث » فيشير فى الخطاب القرآنى ـ فى سياق الحديث عن الرؤى والأحلام فقط ـ إلى مدلول محايد لا يتعلق بالمتكلم ولا بالمخاطب . يقول يعقوب ليوسف : « وكذلك يجتبيك ربك ويعلمك من تأويل الأحاديث » ( الآية : ٥ ) . ويتردد التعبير مرة أخرى فى السورة بضمير المتكلم ـ الله ـ : « وكذلك مكنا ليوسف فى الأرض ولنعلمه من تأويل الأحاديث » ( الآية : ٢١ ) .

(١٦) جامع البيان عن تأويل آى القرآن ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٦٠ م ، الجزء الخامس عشر ، ص : ٥٦٠ .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والاستخدام القرآنى لمفردات « التأويل » و« التعبير »

فى سورة يوسف ، يقصر استخدام دال « التعبير » فى الدلالة على تأويل « الرؤيا » دون « الأحلام » أو « الأحاديث » ، فالملك حين يستفتى قومه فى شأن رؤياه يقول : « يا أيها الملأ افتونى فى رؤياى إن كنتم للرؤيا تعبرون » ( الآية : ٤٣ ) . وفى مقابل ذلك نجد أن الدال « تأويل » يستخدم مع كل المفردات : « الرؤيا » و « الاحلام » و « الاحاديث » ، فالقوم يردون على الملك : « وما نحن بتأويل الأحلام بعالمين » ( الآية : ٤٤ ) .

ويقول يوسف فى خاتمة القصة بعد تحقق الحلم : « يا أبت هذا تأويل رؤياى من قبل ، قد جعلها ربى حقا » ( الآية : ١٠٠ ) . وارتباط كلمة « التأويل » بكلمة « الأحاديث » أبين من أن نشير إليه استشهادا ، والطبرى يفسر عبارة « تأويل الأحاديث » دائما بأنها تعبير الرؤيا أو عبارة الرؤيا ، وأحيانا يكتفى بالقول بأنها العبارة[١٧] . وإذا كانت العبارتان : « تأويل الأحاديث » و « تعبير الرؤيا » عبارتين يمكن أن تحل إحداهما محل الأخرى ، فلماذا لا يمكن أن يحل الدال « تعبير » محل الدال « تأويل » ، ولا يمكن من ثم أن نقول : « تعبير الأحاديث » ، كما نقول : « تأويل الرؤيا » .

١ - ١ - الخلاف الدلالى بين « الرؤيا » و « الرؤية » من جهة ، وبين « رأى » البصرية و « رأى » العلمية - بمعنى علم - وبينهما وبين « رأى » الحلمية - رأى فى المنام - من جهة أخرى ، اختلاف معروف وهام لا شك فى ذلك . لكن هذا الاختلاف لا يزيل كلية علاقات الاشتقاق من جذر واحد ، فيظل المعنى الحسى - رؤية العين - حاضرا - بدرجات متفاوتة بالطبع - فى دلالة كل من رأى « العلمية » و « الحلمية » على السواء . ولا شك أن حضور الدلالة الحسية فى الأخيرة أعلى من حضورها فى العلمية ، بدليل أن قابلية العلمية لأن يستبدل بها الدال « علم » لاتوجد فى « رأى » الحلمية ، رغم أن كلا الفعلين يندرج - وظيفيا - فى الأفعال التى تتعدى إلى مفعولين ، على خلاف جذرها الذى يتعدى إلى مفعول واحد . ومعنى ذلك أن « الرؤيا » مثلها مثل « الرؤية » تدل على الانطباعات الحسية المباشرة قبل أن تتحول إلى « مدركات » تخضع للتصنيف العقلى ، الذى يحولها بدوره إلى معرفة ، أى إلى « علم » . والفارق بينهما أن « الرؤيا » تدل على الانطباعات التى تتكون فى المخيلة أثناء النوم ، وهى انطباعات يعلم الانسان أنها تدل على معان وراءها ، معان غير مباشرة تحتاج للإفصاح عنها من خلال « العبور » من « ظاهر » الصور المدركة إلى « الباطن » المستكن وراءها . من هنا يتعلق دال « التعبير » بالرؤيا تعلقا مباشرا صريحا . لكن عملية « العبور » هذه لا تتم إلا بتحويل الرؤيا « إلى » حديث » أى الانتقال من لغة « الصور » إلى اللغة الطبيعية التى يتشارك فيها كل من الرائى / المتكلم والمفسر / المستمع .

(١٧) السابق نفسه ، وانظر أيضا : الجزء السادس عشر ، ص : ٢٠ ، ٢٨٠

هكذا تكون الرؤى والأحلام فى الثقافة العربية نصوصا دالة ، بالمعنى السميوطيقى للنصوص ، لكنها نصوص

تحتاج للترجمة إلى اللغة الطبيعية قبل أن تصبح موضوعا للتأويل أو التفسير . إنها مثل اللوحة ، أو التمثال ، أو قطعة الموسيقى ، من حيث تكونها من سلسلة من العلامات غير اللغوية المنظمة تنظيما خاصا يجعلها منتجة لدلالة كلية ، ليست إلا حاصل تفاعل دلالات العلامات داخل كل منظومة . إنها جميعا نصوص فى اللغات غير الطبيعية ، وتحتاج ـ مثل الرؤى والأحلام ـ الى أن تترجم إلى اللغة الطبيعية فى حالة الرغبة فى مشاركة الآخرين فى فهم « الرسالة » المتضمنة فى مثل هذا النمط من النصوص . لكن الرؤى والأحلام تختلف عن تلك النصوص فى كونها لا تقبل المشاركة أصلا إلا بعد تحويلها إلى « أحاديث » ، بحكم أن إدراك علاماتها ، وإدراك كيفية تنظيمها ، لا يتأتى إلا بالترجمة .

ولأن الترجمة مسألة جوهرية لتعبير الرؤى وتأويل الأحلام ، فقد كان الاهتمام بها فى الثقافة العربية اهتماما ملحوظا ، لدرجة أن كتب تفسير الأحلام تقرر أن الرؤية قد تشابه رؤيا أخرى من حيث الصور ومن حيث تتابعها ـ أى من حيث العلامات ومن حيث تنظيمها ـ لكن هذا التشابه لا يعنى أن تأويلهما واحد . ويرجع السبب فى اختلاف التأويل رغم التشابه الذى يصل إلى حد التطابق ، إلى أمرين : أولهما اختلاف الترجمة ، أى اختلاف العلامات اللغوية واختلاف كيفية تنظيمها ، والسبب الثانى اختلاف الأشخاص واختلاف طبائعهم[18] . إن المؤول يبنى تأويله للحلم على أساس معرفته بشخص الرائى من ناحية ، وعلى أساس الترجمة التى يعبر بها الرائى عن رؤياه من ناحية أخرى . ومعنى ذلك أن الترجمة لا تمثل وسيطا محايدا ينقل الصور الحلمية كما هى ، بل للغة الترجمة ـ اللغة الطبيعية ـ تأثير على تأويله ، بما أنها إعادة إنتاج للنص الأول ـ الرؤيا ـ تحوله إلى نص آخر ، هو « الحديث » . لذلك يصح أن يقال « تعبير الرؤيا » وأن يقال « تأويل الرؤيا » ، على أساس أنه لا تأويل بلا تعبير ، ولا يصح أن يقال « تعبير الحديث » ، كما يقال « تأويل الحديث » لأن التأويل يتعلق بالحديث ـ النص اللغوى ـ تعلقا مباشرا . ومعنى تعلق التأويل فى الاستخدام القرآنى بكل من الرؤى والأحلام من جهة ، وتعلقه بالأحاديث من جهة أخرى ـ مع اختلاف وجهى التعلق ـ أن الرؤى والأحلام نصوص مثلها مثل الأحاديث ، وأن اختلاف اللغة لا يخرجها من دائرة النصوص القابلة للفهم والتأويل .

إن « تعبير الرؤيا » إخراج لما فى الخيال يتماثل مع « التعبير » عما فى النفس ؛ من هنا يمكن أن نقول أن الفهم التراثى للرؤى والأحلام ، يتوازى مع فهم المتكلمين

(١٨) انظر : صلاح الراوى : الجوانب الفولكلورية فى كتاب حياة الحيوان الكبرى للدميرى ، رسالة ما جستير مخطوطة ، جامعة القاهرة ، ١٩٨١ م . ص : ٣٠١ ـ ٣٢٢ .

للعلاقة بين « المعانى النفسية » ـ التى اعتبرها أكثرهم خاصة الأشاعرة كلاما وبين الكلام الذى هو بمثابة دليل يشير مجرد إشارة ـ إلى ما فى النفس . والفارق بين المتكلمين ومفسرى الأحلام يكمن فى أن الأخيرين أعطوا للكلام ـ الحديث ـ فعالية خاصة تساهم فى إنتاج الدلالة ، ولم ينظروا إليه بوصفه وسيطا محايدا . ولعل ما فى هذا التصور من ديناميكية هو الذى مهد المجال أمام المتصوفة ـ خاصة ابن عربى ـ للربط بين النص القرآنى ، وبنية العالم والوجود ، من خلال تصور للعالم يربط بينه وبين الحلم ، ويحوله إلى نص يجد « تعبيره » فى القرآن . ولأننا سنفرد فقرة مستقلة لمفهوم النص عند ابن عربى نكتفى هنا بما يقوله عن المماثلة بين « تعبير الحلم » والتعبير عن النفس من جهة ، وما يقوله عن مطابقة التعبير ـ أو عدم مطابقته ـ للحلم أو عما فى النفس من جهة أخرى « وما سُمى الإخبار عن الأمور عبارة ، ولا التعبير عن الرؤيا تعبيرا ، إلا لكون المخبر ( بالكسر ) يعبر بما يتكلم به ، أى يجوز بما يتكلم به ، من حضرة نفسه إلى نفس السامع ، فهو ينقله من خيال إلى خيال ، لأن السامع يتخيله على قدر فهمه . فقد يطابق الخيال والخيال ، خيال السامع مع خيال المتكلم ، وقد لا يطابق ، فإذا طابقه سمى فهما ، وإن لم يطابق فليس ذلك بفهم ، ثم المحدث عنه قد يحدث عنه بلفظ يطابقه كما هو عليه فى نفسه ، فحينئذ يسمى عبارة ، وإن لم يطابقه كان لفظا لا عبارة لأنه ما عبر به عن محله إلى محل السامع[١٩] » .

وإذا كان ابن عربى يدور غالبا فى دائرة الطبيعة « الاحتمالية » للغة ، فإن موقف الثقافة من نصوص الرؤى والأحلام وعلاقتها بتعبيرها اللغوى ـ فى اللغة الطبيعية ـ يدور فى دائرة إعطاء مركز الثقل والأهمية للتعبير اللغوى ، الذى هو موضوع التأويل بشكل مباشر وقصة حلم « ربيعة بن مضر » ، التى تتردد فى كتب السيرة خير شاهد على أهمية « التعبير » ، إذ يروى أنه رأى رؤيا :

« هالته وفظع بها ، فلم يدع كاهنا ولا ساحرا ولا عائفا ولا منجما من أهل مملكته إلا جمعه إليه ، فقال لهم : إنى قد رأيت رؤيا هالتنى وفظعت بها ، فأخبرونى بها وبتأويلها ، قالوا : اقصصها علينا نخبرك بتأويلها ، قال : إن أخبرتكم بها لم أطمئن إلى خبركم عن تأويلها ، فإنه لا يعرف تأويلها إلا من عرفها قبل أن أخبره بها ، فقال له رجل منهم : فإن كان الملك يريد هذا فليبعث الى سطيح وشق ، فإنه ليس أحد أعلم منهما ، فهما يخبرانه[٢٠] » .

واللافت فى هذه القصة أن صاحب الحلم / الرائى لا يطمئن لتأويل رؤياه إذا كان عليه أن يحولها بنفسه إلى « حديث » ، بل يريد من المؤول أن يعرف الحلم ويقوم

---

(١٩) الفتوحات المكية ، الجزء الثالث ، ص : ٤٥٣ ـ ٤٥٤ .

(٢٠) ابن هشام : السيرة النبوية ، تحقيق : طه عبد الرؤوف سعد ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٧٠ م ، الجزء الأول ، ص : ١٢ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بتأويله فى نفس الوقت . ومعنى ذلك أن تعبير الرؤيا التعبير الصحيح هو الكفيل بالوصول إلى تأويلها الصائب ، لذلك لم يحقق مراد الرائى إلا سطيح الكاهن الذى كان جسده - من شدة لين عظامه - « يدرج كما يدرج الثوب » ، فيما يقول ابن خلدون . ولا يكتفى صاحب الحلم بحكاية سطيح للرؤيا وتأويله لها ، بل يلجأ الى شق بن أنمار - كاهن آخر فى كفاءة سطيح - ليطمئن قلبه للتأويل الذى طرحه سطيح .

وإذا كانت قصة حلم « ربيعة بن مضر » تبرز أهمية « التعبير » لتأويل الحلم ، فإن قصة حلم السجينين فى سورة يوسف - كما يروى تفاصيلها الطبرى نقلا عن بعض الرواة - تستبدل بالحلم التعبير ذاته . فطبقا لهذه المرويات أن يوسف لما دخل السجن :

« قال : أنا أعبر الأحلام . فقال أحد الفتيين لصاحبه : هلم نجرب هذا العبد العبرانى . فتراءيا له فسألاه من غير أن يكونا رأيا شيئا . فقال الخبَّاز : إنى أرانى أحمل فوق رأسى خبزا تأكل الطير منه . وقال الآخر : إنى أرانى أعصر خمرا[٢١] »

وحين كشف الفتيان ليوسف عن حقيقة أنهما لم يريا شيئا ، وأنهما كانا فى الحقيقة يختبرانه ، يكون رد يوسف : « قضى الأمر الذى فيه تستفتيان » ( الآية : ٤١ ) « قد وقعت الرؤيا على ما أوَّلْتُ ووجب حكم الله عليكما بالذى أخبرتكما به[٢٢] » . وليس المهم فى هذه المرويات مدى مطابقتها للحقيقة ، بقدر ما يهمنا منها ما تعكسه من قدرة « التعبير » وقوته ، وقابليته - وحده - للتحقق العينى فى الواقع . وعند هذه النقطة يصح أن نفترض أن الثقافة العربية ثقافة تحمل مفهوما للنص أوسع من مفهوم النصوص اللغوية ، مفهوما سميوطيقيا - إذا صحت العبارة - لكنه مفهوم يجعل السيادة للنصوص اللغوية ، فيحتل « التعبير » من ثم مكانة عالية فى هذه الثقافة .

٢ - لعل الافتراض السابق يتأكد حين نحلل مفهوم « التأويل » ، من خلال حصر المجالات التى يمارس فعاليته فيها ، وذلك بالإضافة إلى مجال الرؤى والأحلام التى انصب عليها تحليلنا فى الفقرة السابقة . فهناك فى الاستخدام القرآنى لدال « التأويل » : تأويل الطعام ( سورة يوسف ، الآية : ٣٧ ) ، وهناك : تأويل الأفعال ( الكهف ، الآية : ٧٨ ) ، وتأويل الكتاب ، أو ماورد فيه من إنذار وتخويف ( يونس ، الآية : ٣٩ ) ، وتأويل الآيات المتشابهات ( آل عمران ، الآية : ٧ ) . هذا بالإضافة الى ورود الدال منقطعا عن الإضافة تمييزا منصوبا ( النساء ، الآية :٥٩ ، والإسراء ، الآية : ٣٥ ) . والتأويل - فيما يقرر الطبرى هو : « التفسير والمرجع والمصير ...... وأصله من آل الشىء إلى كذا ، إذا

---

(٢١) جامع البيان عن تأويل آى القرآن ، الجزء السادس عشر ،ص : ٩٥ - ٩٦ .

(٢٢) السابق نفسه ،ص : ١٠٧ - ١٠٩ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صار إليه ورجع ، يؤول أولا ، وأَوَّلْتُه أنا : صيرته إليه[٢٣] » .

ولذلك تصبح دلالة الكلمة منقطعة عن الإضافة : الجزاء والعاقبة مطلقا ، وتختلف الدلالة جزئيا فى حالة الإضافة ، فيصبح تأويل الأفعال - فى قصة موسى والعبد الصالح فى سورة الكهف - هو الكشف عن دلالتها التى كانت خفية بالنسبة إلى موسى . لقد بدت أفعال العبد الصالح . وتصرفاته ، من منظور الأفق الذهنى المعرفى لموسى ، أفعالا خرقاء لأنه لم يكن يعرف غايتها وعاقبتها ، حتى كشف له العبد الصالح عن تأويلها .

وقد حاول الطبرى جهده فى تفسير « تأويل الطعام » ، الواردة فى سورة يوسف ( الآية : ٣٧ ) فقال : « ويعنى بقوله : بتأويله ، ما يؤول اليه ويصير ما رأيا فى منامهما من الطعام الذى رأيا أنه أتاهما فيه[٢٤] . وهى محاولة مشروعة للربط بين القول والرؤى التى حكى الفتيان أنهما رأياها ، لكن سياق القول وصياغته لا تتفق مع تفسير الطبرى . فالسياق سياق التحدث بنعمة الله التى وهبها ليوسف ، والصياغة تدل على طعام يرزقه الفتيان ، لاطعام يريانه فى رؤيا . والأهم من ذلك أن يوسف يُدلل على قدرته على تأويل الطعام قبل إتيانه . وكل ذلك يدل على أن للتأويل معنى غير ما ذهب إليه الطبرى ، وهو الكشف عن المصدر لابيان العاقبة . وما لم يلتفت إليه الطبرى أن التأويل هنا - بإضافة الطعام إليه - ليس من الضرورى أن تكون دلالته مثل دلالة « تأويل الأحلام » ، بل هى هنا الرجوع إلى المصدر والكشف عن الأساس ، وهو من المعانى اللغوية التى عددها الطبرى نفسه ، فيما نقلنا عنه قبل ذلك .

وأما تأويل المتشابهات من آيات القرآن ( آل عمران ، الآية : ٧ ) ، فواضح من سياق سبب النزول أن المقصود بالمتشابهات : الحروف المقطعة فى أوائل السور ، وأن الآية وردت مورد الذم والاستهجان لبعض اليهود الذين توهموا أن هذه الحروف تدل - بحساب الجمل الذى يقابل فيها كل حرف من حروف اللغة عددا حسابيا - على مدة نبوة محمد وسيادة الدين الذى يدعو اليه[٢٥] . وعلى هذا يكون معنى « التأويل » محاولة اكتشاف دلالة تلك الحروف ، لغايات سماها القرآن « ابتغاء الفتنة » ، فهى الغاية من اتباع المتشابه ومن التأويل . ومن الضرورى هنا الإشارة إلى أن الآية لا تضع قانونا عاما ينهى عن التأويل ، وان كان هذا الفهم قد تم تسييده من قبل بعض الاتجاهات الفكرية فى تراثنا ، وهى اتجاهات نجد لها امتداداً فى مفكرى السلطة الدينيين . إن تأويل المتشابهات يجب أن يتم وفقا لردها الى « المحكمات » اللاتى « هن أم الكتاب » ، وهذا هو التأويل المشروع ، وما سواه تأويل مذموم بالهوى والرأى والمصلحة الذاتية . والمهم فى سياقنا الراهن - لأننا سنعود

(٢٣) السابق ، الجزء السادس ، ص : ٢٠٤ - ٢٠٥

(٢٤) السابق ، الجزء السادس عشر ، ص : ١٠١ .

(٢٥) السابق ، الجزء السادس ، ص : ١٦٩ - ٢٠٨



ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقضية المحكم والمتشابه عند الحديث عن علم الكلام - أن التأويل أداة معرفية ، قد يكون موضوعها الرؤى والاحلام ، وقد يكون موضوعها الأفعال الإنسانية ، وقد يكون موضوعها الأشياء ، وقد يكون موضوعها - أخيرا - النصوص اللغوية . وهذا يؤكد الافتراض الذى ختمنا به الفقرة السابقة ، والذى يزعم أن للثقافة العربية مفهوما للنص بالمعنى السميوطيقى ، بل يمكن القول أن تلك الثقافة قد طورت مع الإسلام مفهوما للنص يشمل الكون كله من أعلى مراتبه الى أدناها .

٣ - النص فى تعريفه المعاصر : سلسلة من العلامات المنتظمة فى نسق من العلاقات تنتج معنى كليا يحمل رسالة . وسواء كانت تلك العلامات علامات باللغة الطبيعية - الألفاظ - أم كانت علامات بلغات أخرى ، فإن انتظام العلامات فى نسق يحمل رسالة يجعل منها نصا . وليس من قبيل الصدفة أن المفردات « عِلْم » و « عالَم » و « علامة » مفردات من جذر لغوى واحد فى اللغة العربية . وليس من قبيل الصدفة أيضا أن كتاب العربية الأكبر ، ونصها المهيمن ، يسمى نفسه « رسالة » ، ويطلق على وحداته الأساسية المكونة للسور - الوحدات الأكبر - اسم « الآية » . والآية - فيما يقرر الطبرى :

تحتمل وجهين فى كلام العرب : أحدهما : أن تكون سميت آية ، لأنها علامة يعرف بها تمام ما قبلها وابتداؤها ، كالآية التى تكون دلالة على الشىء يستدل بها عليه ، كقول الشاعر :

ألِكنى اليها عَمرَك الله يافتى ... بآية ما جاءت إليك تهاديا

يعنى : بعلامة ذلك . ومنه قوله جل ذكره : ( ربنا أنزل علينا مائدة من السماء تكون لنا عيدا لأولنا وآخرنا وآية منك ) ( سورة المائدة الآية : ١١٤ ) أى علامة منك لإجابتك دعاءنا وإعطائك إيانا سؤلنا .

والآخر منهما : القصة ، كما قال كعب بن زهير بن أبى سلمى :

ألا أبلغاً هذا المُعَرِّضَ آيةً

أيقظانَ قال القولَ ، إذ قال ، أم حَلُم

يعنى بقوله « آية » : رسالة منى وخبرا عنى . فيكون معنى الآيات :

القصص ، قصة تتلو قصة ، بفصول ووصول[٢٦] .

وإذا كانت « الآية » علامة ، والنص : رسالة ، فإن الكون كله - فى الخطاب القرآنى - سلسلة من العلامات الدالة - الآيات - على وجود الله ، وعلى وحدانيته . ومعنى ذلك أن ثمة نصين : نصا لغويا مرسلا من الله للإنسان ، ونصا غير لغوى - العالم - يمثل رسالة يتجاوب مضمونها مع مضمون الرسالة اللغوية . واستعراض دلالة كلمة « آية » ومشتقاتها فى الخطاب القرآنى يؤكد ما نذهب إليه . وقد حصر « معجم ألفاظ القرآن الكريم » دلالاتها على الوجه التالى :

الأصل فى معنى الآية : العلامة الواضحة ، وهو متحقق فى كل ما تطلق عليه كلمة « آية » ، فسمى خلق

(٢٦) السابق ، الجزء الأول ، ص : ١٠٦ .

الكون آية لأنه علامة على قدرة الله . وسميت معجزات الأنبياء آية لأنها علامة على صدقهم ، وعلى قدرة الله .

وسميت العبرة آية لأنها علامة على معانى العظة والاعتبار .

وقيل لكل جملة فى القرآن بين فاصلتين آية ، علامة على ما تضمنته من أحكام وآداب ، ونحوهما .

وسمى البناء العالى آية لأنه علامة على قدرة بانيه(٢٧) .

وفى كثير من آيات القرآن - التى يطول بنا المقام إذا استشهدنا بها - توجيه للإنسان لكى يقرأ آيات الله فى الكون وفى الناس وفى نفسه ، وفى هذا التوجيه ما يدل على وجود تصور يساند النصوص - لغوية وكونية وإنسانية - فى إنتاج الدلالة المنتجة للرسالة . إن النظر فى الملكوت وفى الخلق هو بمثابة قراءة لتأويل الآيات / العلامات - وصولا إلى دلالتها ، وبالمثل يعد تأويل القرآن - النص اللغوى - موصلا للرسالة الموجودة - سلفا - فى الكون . ولا غرابة بعد ذلك كله أن يقرأ ابن عربى القرآن فى الكون ، كما يقرأ الكون فى القرآن ، ولا غرابة أيضا أن يوازى - كما سنشرح من بعد - بين نص الكون وبين « الحلم » ، وأن يوازى كذلك بين « القرآن » و « التعبير » بالمعنى الذى تعرضنا له فى الفقرة السابقة . وإذا كان المتكلمون فى تقسيمهم لأنواع الأدلة ، جعلوا الدلالة اللغوية فرعا للدلالة العقلية ، وجعلوا المعرفة العقلية مترتبة على الإداركات الحسية ، فقد كانوا فى الواقع يخوضون فى إدراك « العالم » المكون من علامات / آيات / أدلة ، يؤدى « تأويلها » إلى « العلم » . وبما أن دلالة القرآن دلالة لغوية ، فأن اكتشاف هذه الدلالة - بتأويل العلامات / الآيات - لا يمكن أن يتم بمعزل عن إدراك العالم بالمعنى السالف . لكن هذه التطورات التالية فى صياغة مفهوم للنص من خلال آليات القراءة ظلت مشدودة بخيط خفى لذلك المفهوم الضمنى - الذى نأمل أن نكون قد استطعنا كشفه وتتبعه - فى ثقافة ما قبل الإسلام وبداية التطور الإسلامى . وقد يقول قائل : إن الخيط الذى حاولت اكتشافه خيط امسكت به من آخره وتتبعته من المصب إلى المنبع ، وكان الأولى أن تتبعه من المنبع / الأصل إلى المصب فى اتجاه تطوره الطبيعى . والحقيقة أننى حاولت تتبع الخيط فى مساره الطبيعى ، لكنى أعترف فى نفس الوقت أن قراءة السابق فى ضوء اللاحق قراءة مشروعة ، مادام الإنسان لا يستطيع - مهما حاول - أن يتجاوز تراكم الخبرة فى تاريخ ثقافته ، ليقرأ بداياتها قراءة بريئة تماما من آثار تلك التراكمات . ولعل فيما نتناوله من بعد عن تطور هذا الخيط فى العلوم الدينية المختلفة - من أصول فقه وكلام وتصوف - ما يكشف عن مدى مشروعية القراءة التى قدمناها حتى الآن .

(٢٧) صادر عن مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ط ٢ ، ١٣٩٠ هـ - ١٩٧٠ م ، المجلد الأول ، مادة : أى ى ، ص : ٧٣ - ٧٤ . وانظر تفسير الطبرى للآيات الواردة فى سورة البقرة المتضمنة للكلمة : جامع البيان : الجزء الثانى ، ص : ٣٩٧ ، ٥٥٣ - ٥٥٤ ، والجزء الثالث ، ص : ١٨٤ ، ٢٧٦ ، الجزء الرابع ، ص : ٢٧٠ - ٢٧١ ، ٣٤٧ ، ٤٧١ ، الجزء الخامس ، ص : ٣١٧ ، ٣٣٧ ، ٣٧٧ .

ياســر الــزيات

# الجثـــة الخضـــراء

لامفرّ ..

يجبُ أن أغرسَ شروري في هذه الأرض ..

يجب أن أدعوَ أصدقائي ــ السحرةَ والشياطينَ ــ إلى عشـاءٍ مسموم ..

وأن أرقصَ ــ أرقصَ ،

بينما يتسللُ دمٌ من نافذتي ،

ويدخلُني ذبابٌ فرحٌ : سكاكينُ ــ سكاكينْ ..

: سكاكينُ تُجرجرني لألوانٍ وحشية ،

وأفقٌ موحشٌ يتغلغلُ فيَّ ..

اللغةُ هواءٌ ،

وهذه النداءاتُ عبثٌ متناغم ،

أتكسَّرُ :. أين أختبىء ؟! إلى أين تذهبين ؟!

لا مفرّ ــ إذاً ــ لا مفر ..

( أنا الجدارُ .. أنا الشرارةُ البَرِّيةُ والشَّرُّ الإلهىّ .. مولعٌ بـالهجرة والفنـاء ــ أظنني .. ليس يجذبنى « لهيلينـا » سـوى قبلـةٍ لم أنلْهـا .. ولم أكن أعــرفُ أن « ميـلاديـه » تتبـعنى مـن زمنٍ إلى زمـن ... قلتُ للشيطـان ــ صـديقـى ــ إننـى أحبُّـهـا ؛ وكـان يجـب أن أقتلَـه جيداً !! )

النجومُ أسماكٌ ميتةٌ ..

موجةٌ صامتةٌ تشدُّنى لدغلٍ ،

وفراشةٌ سوداءُ ، طبولٌ ــ ليستِ الموسيقى هكذا ــ والعدمُ عارٍ ..

إلى أين تـذهب ؟! لا مفرّ .. دائـرةٌ .. وكلماتٌ منسقـةٌ بشكلٍ مضحك

رائحةُ شواءٍ : أتقلبُ .. أجراسٌ صدئةٌ ، وبَخُورٌ .. تراتيلُ ..

أصعدُ ... أنا الفناءُ .. لا حُلولَ .. أنا الجثةُ الخضراءُ ؛ والحياةُ ظلّى ..

ثمّةَ شوارعُ تطعننى ..

وبناياتٌ بعينها تدمعُ كلما مررْتُ ..

شرفاتٌ تتعلقُ فى عنقى .. ونوافذُ ..

ثمةَ أشياء تعذبنى ..

: الجمادُ ــ مثلاً ــ يبوحُ لى بآلامه ..

الرصيفُ قال لى إنه يحبُ هذه الشحَّاذَة وإنَّ الطفلة الجميلـةَ التى فى حجْرها نائمةٌ ابنتُهُ .. وقال : « يُفزعُنى الموتُ ؛ لأننى لن

أستطيعَ أن أكون قبراً .. والمصباحُ قال : « مازلت أشاهدُ حبيبتى تمارسُ الجنسَ فى الحجرة المقابلة » ... وقال : « سأظلُّ أرقُبها حتى أنطفىء » ..

: أىُّ جحيمٍ تبثُّه فىَّ أيها الجماد ؟
تعذِّبُنى أسرارُكَ التى لن أكشفَها الآن ،
ويذبحنى صمتُك .

*

رماد زهورٍ ولهيبُ متناقضات ..

شجرةُ ذهبٍ بلا جذور ..
وتُجَّارُ يحملون بَصَرى ..
الموسيقى هشيم ..
جمرٌ ينهمرُ .. وأبراجٌ من عدمٍ تتقدم ...
ـــ ليس إلى أين لكنْ لماذا ـــ
الإيقاعُ يتآكلُ ، والشمسُ تنزفُ ..
مومياءُ حضارةٍ وحضارة مُومياوات .
: هأْ ..
: إنَّ عدماً حديثاً يولدُ ..
فجرٌ شيطانىٌ يكسرُ النافذةَ ..
لا مفرّ ..
: إذاً ـــ أرتقُ شرِّى ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

# عصر ما بعد الثقافة

لم يظهر فى فرنسا بعد البنيوية مدرسة فلسفية جديدة ، بل هناك اجتهادات ومحاولات فلسفية شابة يسيطر عليها فكر الشك القديم : على الإنسان ، إذا أراد أن يحيا حياة سعيدة أن يرفض سلفاً إمكان « المعرفة » أو « العلم » أو « الفكر » ، وبهذا يصل إلى حالة الطمأنينة السلبية التى ينشدها .

ينكر الفلاسفة الشباب ان يكون للمعرفة الحسية أو المعرفة العقلية ادنى قيمة فى إيصالنا لمعرفة حقائق أو حقيقية الأشياء . فنحن لا ندرك من الأشياء فى الواقع إلا ما يبدو لنا ، ومن ثمة دور الإعلام ومجتمع الاتصال والوسائل البصرية فى عملية التثقيف . كأن كل شىء فى الخارج هو بالنسبة للذات المدركة مظهر خادع فحسب ، أما طبيعة الأشياء فى ذاتها فلا سبيل إلى الوصول إلى معرفتها .

وليس الفلاسفة الشباب منطقيين مع أنفسهم لانهم يقيمون الدليل والبرهان فى الجرائد والمجلات والمؤلفات النظرية وحتى الروايات على صحة مذهبهم وبيان استحالة المعرفة الحقيقية لطبائع الأشياء ، ولم يكشفوا شيئا فلسفيا جديداً فيما يتصل بالتصور العلمى المعاصر لقضايا الاحتمال وشروط تحليلها .

وعلى هذا ، كل شىء ظاهرى وكل شىء نقيسه بمعايير الحالة الذاتية التى يكون فيها الإنسان بإزاء الظواهر الخارجية .

وإذا كانت ثمة يقين فهو يقوم على الاعتقاد الذاتى بأن شيئا ما هو كذا وليس كذا ، ولا يستطيع الإنسان إلاً أن يعود إلى نفسه وينحصر فى داخلها .

وإذا طلب إليه أن يحكم ، أو إذا طلب إلى نفسه أن يحكم على حقيقة شىء من الأشياء ، فليس عليه حينئذ إلا أن يتوقف فلا يحكم بشىء ، لانه لايستطيع أن يتيقن من شىء ،وهذا ما يسمى باسم « تعليق الحكم ،

أو التوقف aqaa6، لأن الإنسان إذا ما حكم على شيء، فإنه يستطيع فى نفس الوقت أن يحكم على الشيء نفسه بضد ما حكم به عليه أولاً. فليس للإنسان حل يخرج به من هذا التناقض. ومن ثم فشل جميع المشاريع أمام الإنسان المعاصر الذى ينصرف عن أى كلام وعن التدخل فى العالم لتغييره.

ويظن الإنسان، على ضوء أفكار الفلاسفة الجدد الشباب، فى الحياة العملية، فى حالة «طمأنينة سلبية» مستمرة لأن الغاية الخلقية تكمن فى الوصول إلى تلك الحالة التى يسميها اليونانيون بحالة «الاتركسا».

وهل يستطيع الإنسان أن يظل على هذه الحال، لاينطق ولا يفعل؟

على هذا السؤال يجيب الفلاسفة — الإعلاميون، أن على الإنسان أن يسير فى الحياة العملية بدون «يقين» بدون «مشروع» بدون «مبدأ» بدون «فكر»، وأن يعيش على قاعدة الأقوال المحتملة، والظنيات، ولا يصارع المشكلات التى يطرحها عليه قانون الاستغلال.

من المحقق أن الفكر هو مصارعة المشكلات والمشكلة فى اشتقاقها اليونانى الأصل تعنى Tροβλημα أى الصعوبة أو العقبة أو العثرة، أى ما هو موضوع أمام الإنسان ويقابله ويصطدم به. كما تعنى المشكلة الشيء الذى هو الحل للمشكلة. وتعبر الرياضيات عن الاختلاف بين هذين المعنيين بالفصل بين نوعين من العناصر الرياضية، بين المسائل كمشكلات للحل، وبين النظريات كحلول للمشكلة، والصفة من الكلمة PROBLEME هى PROB-LEMATIQUE، وفى المصطلح المعاصر تستخدم هذه الكلمة أيضا كاسم، وحينئذ يكون معناها «مجموع المشكلات» الخاصة بعلم ما من العلوم.

والتيار المسيطر على الاجتهادات الفلسفية فى عصر ما بعد المدرسة البنيوية هو تيار الفكر الإشكالى الذى لا يجزم فى أى أمر من الأمور، والمنهج الإشكالى هو المنهج الذى كان يسير عليه أرسطو فى جميع أبحاثه،

وكان يبدأ دائما بوضع المشكلات التى تتصل بالموضوع الذى هو بصدده، (مقالة «البيتا» فى كتابه «ما بعد الطبيعة»).

أما اليوم، فأبرز ما يمثل المنهج الإشكالى فى التفكير هو الفيلسوف الشاب BERNARD HENRY - LEVY برنارد هنرى ليفى. وقبل الدخول فى فلسفته نشير الى أنه يقدم فى التليفزيون الفرنسى الأسابيع القادمة سلسلة حلقات عن «عصر ما بعد الثقافة»، وهى المقولة التى تظهر هذه الآونة، بعد شعارات «عصر ما بعد التاريخ» و«عصر مابعد الشيوعية» و«عصر ما بعد الصناعة» و«عصر ما بعد الحداثة» و«عصر ما بعد الأيديولوجيا»، لتزيل «الثقافة» والفكر فى حد ذاته.

والمفارقة — أو المصادفة — أن فيلسوفنا الذى ينتمى إلى البرجوازية الفرنسية اليهودية والصهيونية والصناعية الكبرى، قد ولد فى الجزائر عام ١٩٤٨. ثم طار إلى فرنسا بعد الاستقلال ودخل ECOLE NOR-

MALE SUPERIEURE مدرسة المعلمين العليا،حيث درس الفلسفة لا عن شغف فى طلب الحقيقة ، بل عن حب عظيم لفن الخطابة . ولذلك عمل فى الصحافة،وأحب فى جان بول سارتر لا فلسفته بل أدبه وأخلاقه وتصوره للسياسة . وإذا كان قد اهتم بأفلاطون وفرويد ، فإنه لم يتجه إلى العمل النظرى إلاّ تحت تأثير لويس ألتوسير،ونتيجة لفشله فى نطاق العلوم السياسية . وكان ألتوسير حينئذ — فى الستينات — واضعاً لفلسفة ماركسية خاصة تقوم على تغليب « المفهوم » على الممارسة الملموسة فى حركة الثورة .

لكنه ما لبث أن عارض غياب الإنسان الملموس والذات المدركة والمسئولة عن خطاب ألتوسير ، ورفض المشاركة فى حركة ٦٨ الطلابية وساوى بين جميع الأحزاب السياسية الفاشية والشيوعية،وانحاز إلى التصور الماوى والمنظمات التى تستلهم فكره حينذاك،ثم تحول فيما بعد إلى خندق الثورة المضادة وألف « البربرية ذات الوجه الإنسانى » حيث يضع الاشتراكية والفاشية فى سلة واحدة . ومن هنا نظريته الجديدة فى السلطة ، وخلاصتها أن السلطة باقية ببقاء البشرية نفسها ولا مفر من تناقض الحاكم والمحكوم . وهو الرأى الذى يأخذه عن افلاطون وشو بنهور و وآرتو ARTAUD وباتاى BATALLE وروسو . ولذلك فلا مجال « للتقدم » أو التطور فى التاريخ ، ويعود الإنسان؛ من جديد إلى الأبد كما تصوره نيتشه : « كل شىء سيرجع من جديد وسيحيا الإنسان ماضيه مرة أخرى ، بل مرات ومرات » فلسفة هنرى ليفى هى عودة إلى الفكر الميتافيزيقى الذى يمجد ناحية الخلود والأبدية ، فالعود الأبدى يمنع الجديد من الخروج إلى الوجود ويلغى الزمان فى حد ذاته ، اى انه يلغى الماضى والحاضر والمستقبل .

هذه هى الخلاصة الفلسفية المحضة للتصور الإشكالى السائد فى فرنسا منذ انقراض المدرسة البنيوية بعد حركة ١٩٦٨ ، بل تبدو فى هذا الجانب الأخير من جوانبها امتداداً « فاشلاً » لفلاسفة البنية .

**باريس : وائل غالى**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

# أوربــا تفكـر
# للقرن الحـادى والعشرين

إذا كان عقد الستينيات قد شهد مجموعة من المغامرات الفكرية والسياسية التى جعلته بحق عقد التغيير وحركات التحرر والثورات ورفض المنطق الاستعمارى وما جرته حروبه على البشرية من ويلات ، وكانت السبعينيات مرحلة الردة على ما حققته ثورات الستينيات من تغييرات إذ جمعت أثناءها قوى اليمين فلولها المهزومة وانقضت على إنجازات الستينيات بضراوة شرسة تعصف بكل ما نتج عن ثورات الستينيات من إنجازات ومكاسب بدءاً من ثورة العالم الثالث على الاستعمار وحصوله على بعض حقوقه حتى الثورة الجنسية التى انبثقت من حركة رفض الحرب العدوانية فى فيتنام ، وإذا كانت الثمانينيات هى عقد بلوغ تلك الردة اليمينية أوجها ، وظهور أشكال من الماكارثية الجديدة فى العالم الغربى كله ، وإن تخفت وراء أقنعة عديدة بدءاً من الريجانية حتى التاتشرية ، وتحول الفكر الرجعى والتراجعى الذى أطاحت به الستينيات إلى مجموعة من المصادرات ، والبديهيات المنطقية التى لا تحظى بالقبول فحسب ، ولكنها أصبحت من المسلمات الأساسية فى فكر معظم المؤسسات الفاعلة فى المجتمع من المؤسسة الإعلامية وحتى مؤسسة الدولة . فإن التسعينيات التى نستقبل الآن بوادرها الأولى ستكون مرحلة التهيؤ لدخول القرن الحادى والعشرين ، بكل ما ينطوى عليه هذا من مراجعة شاملة للكثير من الأسس التى قام عليها كل من الفكر الأوروبى نفسه ، وأساليب التنبؤ بالمستقبل التى حظيت خلال العقدين الأخيرين بقسط وافر من الاهتمام ، وما يترتب على هذه المراجعة من إسقاط للكثير من رؤى الحاضر ومسلماته .

وليس هذا بتنبؤ أو استنباط محض ، إذ يشهد الفكر الأوروبى الآن مجموعة من التحولات الهامة التى تشارك فى تشكيل الأجنة الأولى للرؤى الفكرية للقرن القادم ، فلم يبق

على مقدم هذا القرن إلا سنوات قليلة ، وقد تعلم الفكر الغربى خلال العقود الأخيرة من هذا القرن أهمية استشراف المستقبل والتفكير فى احتمالاته حتى لا تفاجئنا دون استعداد . كما أن تلاحق الأحداث فى أوروبا فى العامين الماضيين . وبدايات تصدع البنية الاشتراكية فى الاتحاد السوفييتى . ثم اندلاع الحرب مرة أخرى فى الشرق الأوسط بمتغيرات جديدة وفى عالم يتسم بالتحول والتغير ، ويحاول ملامح صياغة النظام العالمى الجديد للقرن القادم ، تحتم التريث عند ثوابت النظام العالمى ومتغيراته من أجل التعرف على ما سيكشف عنه المستقبل . فلم يعد هذا المستقبل ببعيد ، مادامت الحرب قد اندلعت بالفعل ، وليس أنسب من الحروب أداة لإحداث مجموعة من المتغيرات الجذرية أو اختبارها . ولتغير سلم الأولويات والمكانات الدولية ، ولبلورة العناصر التى كانت تطل على استحياء فى النظام العالمى القديم ، ولم تجد لها مساحة كافية بعد للتعبير عن حقيقة وزنها الفعلى فى الأحداث . ولتحقيق التوازن بين القوى السياسية والاقتصادية والقومية فى عالم يتسم دائما بالتحول المستمر .

وأندريه جورز Andre Gorz الذى تقرأه انجلترا الآن بشغف واحد من أهم المفكرين السياسيين المعاصرين الذين شغلوا منذ أكثر من عقدين من الزمان بقضية المستقبل تلك ، لا كما ينشغل بها الذين يعملون فى مراكز البحوث الاستراتيجية أو مؤسسات التخطيط المستقبلى وغيرها من مراكز الاستشراف العلمى التى تعرف باسم مستودعات التفكير Think Tank ، وإنما كما ينشغل بها الفلاسفة ذوو النزعة الإنسانية . فقد تناول نقده فيما تناول الأسس التى تبنى معظم هذه المؤسسات عليها تنبؤاتها بالمستقبل ، والقواعد المنهجية التى تحكم آليات تفكير العقل السياسى والعقل الاقتصادى فى الغرب عامة ، وتنبأ منذ أكثر من عقدين من الزمان بالكثير من المتغيرات التى شهدتها أوروبا فى الشهور الأخيرة . وهى المتغيرات التى نتجت عما دعاه ، فى الفصل المعنون « مفهوم البلوريتاريا كنسخة من مفهوم رأس المال » من كتابه ( وداعا للطبقة العاملة ) عام ١٩٨٠ ، بالصراع بين منطق السوق ومنطق الغايات غير الاقتصادية ، والذى تجلت ملامحه فى كل من ألمانيا الشرقية وتشيكوسلوفاكيا بشكل يفسر حقيقة الانفجار الذى وقع فيهما ، ويكشف عن الخلل الخطير الذى يحكم الفكر الغربى كله ، سواء فى ذلك المعسكر الرأسمالى منه أو الاشتراكى ، حيث يطمس فيه منطق السوق أى وعى بما عداه ، حتى أدى هذا كله إلى الآثار المدمرة التى تتهدد البيت الكونى الذى يعيش فيه الجميع ، وهو الكرة الأرضية التى بدأنا نعى الآن فقط ما يعانيه توازنها البالغ الدقة والحساسية من أخطار من جراء تحكيم منطق السوق وحده ، وتجاهل منطق آخر أهم منه كثيرا هو منطق الغايات والحاجات غير الاقتصادية .

والاهتمام بمنطق الحاجات غير الاقتصادية هو الذى دفع جورز إلى هجرة باريس وممارسة الفلسفة التى يدعو لها ، والتى ترمى إلى التحرر من سطوة السعار الاستهلاكى والالتفات إلى الحاجات غير الاقتصادية ، والإقامة فى منزل ريفى صغير ملىء بالكتب وسط تلال منطقة بيرجونى فى فرنسا ، حيث يعيش هناك على ما يزرعه بنفسه لنفسه ، ويمضى وقته بين التريض فى الغابات والعمل فى مزرعته المنزلية الصغيرة والقراءة والكتابة . وكأنه يحاول بذلك البرهنة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على أن الرؤى الفكرية والفلسفية التى ينادى بها ليست مجرد نوع من الترف النظرى الذى دائما ما ينشغل به رجال الفكر ، ولكنه سرعان ما يتقوض إذا ما تعرض لمحك التجربة الواقعية ، وإنما هى بالدرجة الأولى منهاج للعمل يفضى التمسك بها إلى تحقق الإمكانيات الإنسانية للفرد بشكل أكثر تماسكا وأدعى لتوفير السعادة والتحقق . فالحياة التى يعيشها هى من ذلك النوع الذى ينادى به لا لإنقاذ الإنسان الفرد فحسب ، وإنما لإنقاذ الكوكب الأرضى الذى نعتمد عليه جميعا فى حياتنا ، والذى يضع الحاجات غير الاقتصادية للإنسان ، وغاياته غير النفعية فى المكانة اللائقة بها .

وأندريه جورز الذى كان من أخلص أصدقاء جان بول سارتر ومن المشاركين فى تحرير مجلته الشهيرة( الأزمنة الحديثة ) حيث كان المسؤول عن الجانب السياسى فيها لعدة سنوات ، جلب على نفسه منذ وقت مبكر سخط اليمين واليسار على السواء . فقد بدأ منذ أكثر من ثلاثين عاما فى كتابة دراساته الفلسفية والسياسية التى انطلقت من رفض مقولات اليسار الماركسى واليمين الرأسمالى معا . ذلك لأنه تحدى المقولات الماركسية الأساسية القائمة على أن البشر يحددون هويتهم بالعمل ويتحققون عبره ، ويتحررون بالاستيلاء على وسائل الإنتاج ، فى نفس الوقت الذى نقض فيه مقولات السوق والمشروع الحر والربح التى ينهض عليها الفكر الرأسمالى وما يترتب عليها من حريات زائفة . فقد رفض جورز الافتراضات الأساسية التى تنهض عليها علاقة الإنسان بالطبيعة ، وهى فى جوهرها الفلسفى واحدة فى الفكرين اليمينى واليسارى اللذين يهدفان بطرق مختلفة ، بل ومتناقضة أحيانا ، إلى تحقيق غاية واحدة وهى سيطرة الإنسان على الطبيعة وتسخيرها له . فتصور اليمين واليسار كليهما للطبيعة يقوم على مفهوم صراعى يضع الإنسان والطبيعة على طرفى نقيض . بينما يرى جورز ، الذى كان أول من بلور مفهوم البيئة Ecology فى سياقيه الفلسفى والسياسى ، أن من الضرورى القضاء على الجانب الصراعى فى تلك العلاقة وتأسيسها على أساس جديد ينهض على مفهوم الاعتماد المتبادل ، وعلى الوعى بأن علاقة الإنسان بالطبيعة أكثر تعقيدا مما تصورنا فى الماضى ، وأن موقفنا منها هو أكثر المواقف كلية فى تصرفاتنا حيث تؤثر تصرفات كل منا على علاقة الباقين بها ، ومن خلال هذا الموقف الجديد من الطبيعة يؤسس أندريه جورز الأبعاد الإنسانية فى فكره الفلسفى الذى ينهض على إرهاف الوعى بفكرة الاعتماد المتبادل فى بعديها الفلسفى والاجتماعى على السواء ، وبالصورة التى تكشف عن تهرؤ الفكر الفلسفى الذى يعتمد على النزعة الفردية والذى قاد إلى الكثير من الكوارث التى عانى منها الإنسان وما زال يعانى طوال أكثر من قرن من الزمان .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومع أن جورز هو المفكر الذى أسست كتاباته البناء الفكرى لحركة الخضر والداعين للحفاظ على البيئة ، فإنه يرفض أن يكون المفهوم البيئى مفهوما أيديولوجيا ، ويطالب بأن يكون منطلقا لتأسيس رؤية سياسية إنسانية ثقافية جديدة ، فقد بدأ الغرب يعى بالفعل أنه بدأ يخنق نفسه بنفسه من خلال إدراكه لآثار مجتمعه الصناعى على البيئة التى يعيش فيها ، تلك الآثار المدمرة التى تتحدث بأفصح لغة وتقول إن الطبيعة ليست هى عدو الإنسان ، وإنما تصرفات الإنسان الحمقاء هى التى تضره

وتضر الطبيعة معا . فقد أثرت على توازنها الدقيق الذى كان يحمى الإنسان بالدرجة الأولى ، وكفت عنه بعض عناصر تلك الحماية الكونية التى بدأ افتقاره لها يطيح حتى بإنجازات الإنسان الثقافية والتاريخية الكبرى من آثار ومعابد وإنجازات فنية ومعمارية لا تقدر بثمن ، فلا يلتهم المطر الحمضى مثلا ، والناجم عن تشبيع الجو بالأبخرة الكيماوية المسمومة التى تنفثها مداخن المصانع الكريهة الأنفاس ، ذؤابات أشجار الغابات وحدها نازلا بالموت عليها من عل بعد أن كان الموت الوحيد الذى تعرفه الأشجار يزحف إليها من أسفل ، ولكنه يفت كذلك فى أحجار الكاتدرائيات الأوروبية العملاقة فتتفتت هشيما بعد أن صمدت لعاديات القرون ، ويأكل أعمدة الأكروبولوس الشامخة بعد أن حفظتها الطبيعة لأكثر من عشرين قرنا . وبذلك لا يؤثر هذا على الطبيعة وحدها ، وإنما على ميراث الإنسانية التاريخى والحضارى كذلك ، وما نسمعه عن تصدع بنية أبى الهول الشامخة بعد أن صمد لعاديات الزمن لآلاف السنين بارتفاع منسوب المياه واحد من هذه الأمثلة التى يؤدى فيها عبث الإنسان بالتوازن البيئى الحساس إلى الإطاحة بتراثه الثقافى نفسه .

وينطلق فكر جورز من نقد الفكر الماركسى ولكن بمنهج مادى جدلى ، لا فى نقده لواقع النظام الرأسمالى وبنيته ، فهذا هو الجانب الذى يتفق فيه كلية مع الماركسية ، وإنما من حيث البديل الذى طرحه له . فبدلا من أن ترفض الماركسية الأساس الاقتصادى للنظام الإنسانى كله ، وتبحث عن بديل جذرى لمثالبه المدمرة ، قدمت مقلوب هذا النظام كبديل يوافق على منطقه الفلسفى فى التعامل مع الطبيعة ، ولا يصلح سوى بعض سلبيات علاقات الإنتاج وما فيها من ظلم ، وقد بدأت أفكار جورز النقدية تلك تجد آذانا صاغية أثناء ثورة الطلبة فى الستينيات ، ثم لدى حركة الخضر الألمانية فى السبعينيات ، ثم عبرت الحدود فألهمت حركة ميثاق ٧٧ التشيكية ، وبعض مفكرى التضامن البولندية . بل إن كثيراً من الحركات الراديكالية فى كل من ألمانيا الغربية وإيطاليا قد استلهمت الكثير من أفكاره . وهى الأفكار التى يعتبرها الكثيرون المصدر الذى انبثقت عنه تلك الموجة الكبيرة من الأحزاب والمنظمات السياسية الصغيرة التى انتشرت فى غرب أوروبا وجنوبها ، والتى انطلقت من الضيق أو اليأس الكلى من إمكانية أن توفر الأحزاب التقليدية أى مخرج من أزمة ذلك الاستقطاب الحاد فى الواقع الأوروبى ، وهو الاستقطاب القائم بين شقى مقولة ذات جوهر فلسفى واحد ، وما هى الكثير من المؤسسات والأحزاب السياسية الرئيسية فى أوروبا ، بما فى ذلك لمرارة المفارقة حزب المحافظين البريطانى ، تتبنى أفكاره الأساسية عن البيئة دون أن تدرك أن من المستحيل تبنى جزء من تلك الأفكار دون الجزء الأساسى وهو المتعلق بنقد العقل الاقتصادى الغربى نفسه ، لأن هناك علاقة جدلية فعالة بين الجانب البيئى أو الإيكولوجى فى تفكيره ، والجانب الاقتصادى والفلسفى فيه .

ومن هنا يكون تبنيها الجزئى لتلك الأفكار نوعا من محاولة العقل الاقتصادى ، وخاصة فى شقه الرأسمالى المراوغ ، الحفاظ على منطقه فى وجه رياح التغيير العاتية التى تهب الآن على أوروبا الشرقية ، والذى لابد أن تهب عاجلا أو آجلاً على المجتمع الغربى الرأسمالى ، والتى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يجب أن تفهم لا على أنها نقض لنظام لحساب نظام آخر ، وإنما على أنها ثورة أتاحها المجتمع الاشتراكى على منطق العقل الاقتصادى ذاته . وهو مجتمع أكثر إنسانية من حيث الجوهر ، ومن هنا أتاحت آلياته الثورة على سلبيات التطبيق الاشتراكى . وأن الطبيعة المراوغة للمجتمع الرأسمالى والتى تعتمد على خلق منافذ مستمرة للتنفيس عن الغضب الشعبى قبل أن يتفجر لم تسمح بأكثر من تهميش اى نقد جوهرى للنظام ، وإتاحة الفرصة له بشرط محاصرته فى الهامش من خلال قوة جهازها الإعلامى الضخمة فى مرحلة تم فيها استبدال نمط الأنتاج بنمط توزيع المعلومات والتحكم فيها ، وهى مرحلة خطيرة مازلنا عند بداياتها ولابد أن نتنبه لأهمية ما تنطوى عليه آلياتها من مخاطر . ولأن سيطرة الغرب على ادوات هذا النمط المعلوماتى الجديد هى التى تتيح له التحكم فى آليات نشر المعرفة . وبالتالى التحكم فى عناصر صياغة التصورات المحركة للعالم ، أو بالأحرى التحكم فيه ، فقد استطاع تصوير التغيرات الناجمة فى العالم من خلال رؤيته ، وبالطريقة التى تخدم مصالحه وحدها .

وما علينا إذا ما أردنا معرفة أهمية سيطرة الغرب على نظام المعلومات العالمى ، إلا مراجعة موقفه من محاولة العالم الثالث تغيير مسار تدفق المعلومات والإجهاز على احتكار الغرب لحركتها من خلال لجنة حرية تدفق المعلومات Free flow of Information فى اليونسكو ، والتى كان يشرف على إدارتها الإعلامى المصرى حمدى قنديل ، فقد اعلن الغرب حملة على اليونسكو كلها ، وعلى كل من تبنى هذا المشروع أو أيده ، ولم يسترح حتى أقصى كل من له صلة به من المنظمة العالمية من سكرتيرها العام أحمد مختارامبو حتى رئيس إدارة حرية تدفق المعلومات بها . لأن الثورة على تحكم الغرب فى تدفق المعلومات لاتقل بأى حال من الأحوال من حيث تأثيرها على اقتصاديات الغرب وسطوته السياسية عن ثورة حركة التحرر الوطنى فى الستينات . ونقد العقل الاقتصادى الغربى هو الذى فتح الطريق أمام الوعى بحقيقة التغير الذى انتاب العالم نتيجة للثورة الأليكترونية ، أو ثورة تدفق المعلومات والتحكم فى حركتها ، وهو الذى ادى إلى البحث عن طريق ثالث لا تحكمه النزعة الاستهلاكية التى تتفشى فى المجتمع الرأسمالى وتتخفى وراء توجهات « اشتراكية الدولة » التى يحلو للبعض تسميتها بـ « رأسمالية الدولة » فى المجتمعات الاشتراكية فى أوروبا الشرقية ، والواقع أننا لا نستطيع فهم الكثير من المفاهيم الفكرية الجديدة التى ينادى بها مثلا فسلاف هافيل الكاتب المسرحى وزعيم حركة « المنبر الجديد » التشيكية مثل مفهوم « قوة المستضعفين » أو « سياسة الحياة » دون الرجوع إلى أفكار جورز التى لعبت دورا أساسيا فى صياغة كل تلك الأفكار الجديدة ، والتى أخذت تحتل مكانها فى مقدمة الاهتمامات الفكرية فى الواقع الانجليزى الآن ، بعد أن ظلت ترجمات كتبه السابقة محصورة من قبل فى دائرة ضيقة من المتخصصين .

فلم يمض عام واحد على صدور كتابه الجديد بالفرنسية ( تحولات العمل ) البحث عن معنى Metamorphoses du Travail: Quete du sens ) حتى ظهرت ترجمته الانجليزية مؤخرا بعنوان ( نقد العقل الاقتصادى Critique of Economic Reason ) ، عن دار نشر فيرسو Verso فى لندن . وهذه

السرعة التى ترجم بها الكتاب برغم أنه ليس من كتب الإثارة أو القصص الرائجة لدليل على إدراك الدوائر الثقافية الانجليزية لأهمية هذا الكتاب ، ولخطورة الرؤى الفكرية التى ينطوى عليها وحاجة الفكر الغربى برمته للاطلاع عليها ، فقد بدأ الغرب يهتم كثيرا بأعمال هذا المفكر الذى ولد فى النمسا عام ١٩٢٤ وانتقل إلى باريس عام ١٩٤٨ للعمل فى مجلة سارتر الشهيرة ( الأزمنة الحديثة ) وهو مازال فى الرابعة والعشرين من عمره ، واستطاع برغم يفاعته أن يبلور لنفسه خطا فكريا مستقلا عن ذلك الذى انتهجه مؤسسها العملاق الذى سقط الكثيرون فى ظل أفكاره الوجودية فى ذلك الوقت فقد استطاعت كتبه المتلاحقة من ( البيئية كسياسة Ecology as Politics ) و ( وداعا للطبقة العاملة Farewell to the Working class ) و ( مسارات نحو الفردوس Paths to Paradise ) وغيرها من الكتب التى بلورت أطروحاته الفكرية المتميزة ، أن تشكل فى مجموعها نظاما فكريا متماسكا استطاع أن يغير الكثير من المقولات الفلسفية السائدة ، وأن يصبح دستورا للحركات الراديكالية الجديدة فى الغرب الأوروبى والأمريكى فى العقدين الأخيرين .

وكتابه الجديد ( نقد العقل الاقتصادى ) من أهم كتبه التى كرسها ليس فقط لنقد التفكير الاقتصادى والسياسى الغربى كله ، وإنما لنقض الأسس التى ينهض عليها هذا التفكير ، والذى تمخض بعد قرنين من تربعه على عرش العقل الغربى ، بل والإنسانى بالتبعية ، عن مجموعة من الأدواء المزمنة التى تتمثل فى انشطار المجتمع إلى قسمين غير متكاملين : قسم العاملين فى القطاع الإنتاجى والذين يشعرون بقدر من الأمن الوظيفى والأمان الكاذب بأن لحياتهم القائمة على إنتاج سلع « مطلوبة » معنى ، وقسم الجماهير العريضة التى تعمل فى قطاعات الخدمات وتعانى من أزمات نقص التمويل والبطالة والإحساس بأنهم عالة على القطاع الإنتاجى ، والشك فى أن لما يقومون به من نشاط مهم للمجتمع أى معنى على الإطلاق . ناهيك عما نجم عن هذا النظام القائم على التفكير الاقتصادى من مأساة بيئية بدأنا مؤخرا فى التعرف على بعض ملامحها ، وينقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام رئيسية وملحق ، يحمل أولها « تحولات العمل » عنوان الكتاب بالفرنسية ، بينما يحمل ثانيها « نقد العقل الاقتصادى » عنوان طبعته الانجليزية ، أما القسم الثالث فهو بعنوان « اتجاهات واقتراحات : البحث عن معنى » ويضم الملحق ورقة العمل التى قدمها جورز لمؤتمر النقابات فى عام ٢٠٠٠ الذى عقده اتحاد النقابات المسيحية فى بروكسل عام ١٩٨٦ ، والتى تعد بشكل من الأشكال الخلاصة التطبيقية للكتاب ، أو برنامج العمل النابع من الأساس النظرى الجديد الذى يبلوره فيه .

والواقع أن الترجمة الانجليزية قد أصابت عندما اختارت عنوان القسم الثانى من الكتاب عنوانا لها بدلا من القسم الأول كما فعلت الطبعة الفرنسية . لأن أهم ما يقدمه هذا الكتاب الجديد على الصعيد الفكرى هو نقده البارع للعقل الاقتصادى الذى تنهض عليه بنية المجتمع الغربى الأساسية ، أما دراسته المتقصية لتحولات العمل فإنها تقدم الأساس المادى الذى ينهض عليه هذا النقد ، وتتبع المسار التاريخى لفكرة العمل فى نزوعها نحو تكريس الانفصام بين العمل والحياة ، بصورة أدت إلى تلك التمزقات البشعة

فى البنيتين الاجتماعية والبيئية لكوكبنا . وتكشف عن العيوب الكامنة لا فى تصورات مفكرى الرأسمالية الكبار وحدهم ، وإنما فى بنية فكر كارل ماركس الاقتصادى كذلك . فالنظام الغربى منه سواء فى ذلك غربه وشرقه الأيديولوجيان . يقوم على أساس اقتصادى يجعل النشاط الاقتصادى ، إنتاجيا كان أم استهلاكيا هو معيار القيمة الأول . وهو الأساس الذى تنهض عليه بقية النشاطات والوظائف والطموحات الاجتماعية ، وهذا الوضع فى حد ذاته يخنق كل ما هو إبداعى ، مستقل وثمين فى الحياة الإنسانية ، فقد كان من المفترض أن يؤدّى النمو الاقتصادى إلى تحقيق الوفرة المؤدية إلى رفاهية الجميع . ولكن الذى حدث أنه خلق حاجات جديدة بمعدل أسرع من قدرته على إشباعها ، وساهم فى تعميق الاستقطابات الاجتماعية ونشر التوترات والعصابات النفسية الناجمة عن العجز عن إشباع حاجات وهمية لم تكن موجودة من قبل ، وليست ضرورية على الإطلاق ، ومع ذلك فلديها القدرة على تأزيم العاجزين عن تحقيقها . وعلى تعميق التوتر من أجل تجقيقها . لهذا نجد أن المجتمع الرأسمالى يعانى من أزمة ، ليست فقط بسبب رأسماليته ، ولكن أيضا بسبب مواجهته لمجموعة من العقبات الطبيعية والبيئية والاجتماعية والنفسية . وهى أزمات لا تقدم الاشتراكية حلا لها ، أو على الأقل ما عرفناه من ممارسات اشتراكية سواء فى أوروبا الشرقية بما فيها الاتحاد السوفيتى ، أو حتى فى التجارب الاشتراكية المحدودة فيما يسمى بالعالم الثالث .

ويكمن سر هذه الأزمة فى احتلال القيمة المادية النفعية المكانة الأولى والأساسية فى سلم القيم الإنسانية . حيث أصبحت النقود هى المقياس الوحيد حتى للأمور التى لا غاية نفعية لها مثل تحقيق التضامن أو الأصالة أو حتى العزة أو النخوة القومية . فقد أدى اعتماد المسيرة الاجتماعية ذاتها على نوع من النمو غير المتوازن للمعايير والوسائل المشاركة فى تنظيم المجتمع من ناحية ، وانتهاج عملية التحديث الرأسمالية لما يسميه كل من هابرماس وهوركهايمر بعقلانية الإدراك الذرائعى التى تنحو صوب تجاوز حدود الدولة والاقتصاد إلى مناطق بنى التفكير الجمعى فى حياتنا من ناحية أخرى ، إلى خلل جوهرى فى إعادة إنتاج البنى الرمزية لعالمنا الإنسانى ، فمنطق العقل الاقتصادى ، وهو أحد تجليات « عقلانية الإدراك الذرائعى » تلك وهى العقلانية التى تبالغ فى الاعتماد على العناصر الاقتصادية والإدارية والتكنولوجية ، لا يمتد فحسب ، وبطريقة جائرة ، إلى الإجراءات المؤسساتية التى لا ينطبق عليها ، ولكنه يستعمر البنية العقلية ذاتها والتى ينهض عليها التكامل الاجتماعى والتعليم والعلاقات الفردية ويشيئها ويشوهها . ويرجع هابرماس ذلك إلى سطوة النظم الاقتصادية والإدارية وحيويتها التى لا تقاوم والتى تنظمها فى نهاية الأمر النقود وسلطة الدولة . أما جورز فإنه يرجع ذلك إلى بنية العقل الاقتصادى ذاته وإلى الانفصام الناجم عن سيطرة المنطق الآلى والعقلية الذرائعية بين الثقافة المهنية « ثقافة الخبراء والمتخصصين » وبين ثقافة الحياة اليومية ، وأهم العناصر المبلورة لهذا الانفصام هو عجز عقلانية الإدراك الذرائعى عن السيطرة على عملية إعادة إنتاج الأنساق الرمزية فى المجتمع أو التحكم فى النشاطات التى تهدف إلى إضفاء المعنى على الحياة الإنسانية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أومنطقة نشاطاتها القيمية ، أى إيجاد منطق مقنع لها .

ويكرس جورز القسم الأكبر من كتابه لتحليل ما يعنيه بمنطق العقل الاقتصادى ، ويتتبع بزوغ هذا المنطق منذ الإجهاز على مفهوم الكفاية فى المجتمع حتى إحلال مفهوم السعى الشره إلى المزيد مكانه . ومنذ تسرب الداء الحسابى إلى التفكير الإنسانى ومحاولته إخضاع كل شىء للقوعد المحاسبية الصارمة بمحدودية أفقها المدمرة ، والتى تفتح الباب على مصراعيه للاغتراب والتشيؤ . وقد أدى هذا إلى طمس القيمة التحويلية للعمل لحساب القيمة الاستهلاكية أو التبادلية له . وإلى تحويله إلى أداة للسيطرة على العمال ووسيلة لصياغة نمط الحياة التى يعيشونها . بل وهذا هو الأهم إلى وسيلة لزيادة الاستهلاك بالصورة التى تتحرر فيها النزعة الاستهلاكية من قبضة منطق الحاجات الإنسانية . بعد أن أطاحت كلية بمنطق الكفاية ، وتساهم فى خدمة الإنتاج ، وبالتالى فى خدمة حاجات رأس المال . ومن هنا تبدأ عملية التحلل الناجمة عن تحرر العمل من هدفه التحويلى ، والذى كان ينطوى فى داخله على نزعة تكاملية ، وتحوله إلى أداة لتحقيق الربح ذات بنية صراعية واغترابية معا . مما تتفاقم معه الأزمة وتتجاوز حدود العالم الاقتصادى إلى العالم الإنسانى كله .

فالأزمة فى حقيقتها هى أزمة فى جوهر العلاقة بين الانسان الفرد والعالم الاقتصادى برمته ، فى جوهر مفهوم العمل ، فى طبيعة العلاقة مع الطبيعة ، ومع الجسم البشرى ، ومع نزعاتنا الجنسية ، ومع المجتمع ، ومع الأجيال القادمة ، ومع التاريخ . وهى فى جوهرها أزمة المجتمع الحضرى وما فرضه علينا من أنماط سلوكية وأنساق معيشية وتوقعات فردية وجمعية . بصورة أصبحنا نعانى فيها من أزمة صحية وتعليمية وعلمية واجتماعية شاملة . إننا نعرف أنه فى مائة وخمسين عاما من عمر الثورة الصناعية استطعنا أن نستنزف احتياطيا من المواد الطبيعية الخام استغرقت الطبيعة فى تكوينه عشرات الملايين من السنين . وندرك أننا لو واصلنا الحياة بنفس الطريقة فسوف ينتهى العالم . سوف ينتقل العقم الذى أصاب بعض الأنهار إلى بقيتها ، ثم يسرى منها إلى البحار والمحيطات ، وستفقد الأرض خصوبتها ، ويصبح الهواء نفسه ، والذى ننفث فيه كل يوم آلاف السموم ، غير صالح للتنفس . ومع ذلك فإن جل المفكرين الاقتصاديين سواء فى ذلك التقليديون منهم أو الماركسيين يرفضون بحجج متهافته مختلفة التفكير فى المستقبل البعيد المدى . ويزعمون أن مستقبل كوكبنا الأرضى وحالة غلافه الجوى . وما جرى لعالم الأحياء فيه من حيوان ونبات من الأمور التى لا تعنيهم .

والواقع أن الهاجس البيئى ، مثله فى ذلك مثل أى من الأمور العديدة كالحرية والمساواة وحق الانتخاب وإلغاء الرق وتحرير المرأة التى لاقت مقاومة عنيفة فى البداية ثم تحولت مع مر الأيام إلى بديهيات لا خلاف عليها . لكن المهم هنا ونحن نشهد اكتساب هذا الهاجس لمزيد من الأنصار كل يوم أن ندرك أن الوعى البيئى ليس غاية فى حد ذاته ، ولكنه وسيله لإدراك ضرورة تغيير النسق الحياتى القائم على العمل وعلى اللامساواة وعلى تحويل الكم العددى والحسابى إلى معيار القيمة الأساسى ، أو بمعنى آخر « تكمية » القيم الاجتماعية منها والأخلاقية والإنسانية ، أى تحويلها إلى كمية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فلو لم نغير هذا النبيق سيظل للوهم القائل بأن النمو الاقتصادى هو الحل ، سحره الذى لا يقاوم على الجماهير العريضة من البشر الذين يتوقعون أن تواتيهم الفرصة مع هذا النمو ، والذين تتكاثف فى داخلهم الإحباطات كلما تأخرت الفرصة وبات فى حكم المؤكد أنها لن تتحقق أبدا . وستظل مسألة حدود هذا الوهم محصورة فى أضيق نطاق ممكن حتى يمكن الإجهاز عليها كلية . ذلك لأن غاية هذا الوعى الأساسية هى نقض آليات هذا الوهم الذى ارتكس فى العقل الغربى ، بأن هناك احتمالات لانهائية للنمو ، وهى الآليات التى تتخلق معها بالتالى احتياجات لانهائية ، وإحباطات لانهائية فى الوقت نفسه ، كما أنها تؤدى إلى تكريس الوهم القائل بأن النمو نفسه ليس السبيل إلى الرفاهية وحدها ، ولكنه وسيلة تحقيق العدالة الاجتماعية كذلك . وما جرى فى أوروبا الشرقية من الضيق بإنجاز تلك العدالة المرجأة إلى حين تحقيق النمو ليس إلا دليلا واحدا من بين أدلة متعددة على فساد تلك المقولة فى المجتمعين الرأسمالى والاشتراكى على السواء .

والواقع أن المجتمع الانسانى برمته قد وقع فى أحبولة مقولة النمو الاقتصادى الذى يشجع عملية تنامى الاحتياجات بصورة لانهائية دون أن يدخل فى حسابه أن للبيئة حدودا لابد من احترامها . حيث يصبح شعار المجتمع أن ما هو صالح للجميع لا قيمة له . وأن القيمة ليست فى أن يكون لدينا نفس الشىء ولكن فى أن يكون لدىَّ ما ليس لدى الآخرين ، ويستحسن أن يكون لدىَّ ما لا يستطيع الآخرون احتيازه . هذه القيمة المرضية المدمرة هى القاعدة الثاوية فى قلب العقل الاقتصادى .

وهى التى تزكى سعار الاستهلاك وسعار العمل ، وسعار تدمير الموارد الطبيعية التى تزداد مع الأيام شحة بينما نزداد عددا . إن ما يرمى الوعى بالهاجس البيئى الوصول إليه هو تكريس الفكرة المعاكسة والمناقضة لتلك القيمة المرضية . فبدون قلب تلك القيمة رأسا على عقب لن نستطيع التحرر من أيديولوجية النمو الاقتصادى . حيث يصبح الشىء الجدير بالتقدير هو الذى تتحقق به مصلحة الجميع ، لا شهوة التميز الأنانية لدى قلة محدودة ستظل على صعيد نسبتها للمجموع الإنسانى ضئيلة للغاية مهما بدا تزايدها العددى . وحيث يصبح معيار إنتاج البضائع ليس هو مدى الربح الذى تحققه لفرد أو مؤسسة جشعة ، أو مدى التميز الذى تمنحة لمقتنيها والإحباط الذى تسببه للعاجزين عن احتيازها ، وإنما هو ما تنطوى عليه من خير جمعى . ذلك لأن المقدمة الضرورية للتحرر من العقل الاقتصادى الراهن هى الوعى بأن من الممكن أن يصبح الإنسان أكثر تحققا وسعادة من خلال وضع أقل رفاهية ولكنه أكثر صحة وعدالة . وبأن البضائع الجديرة بالإنتاج هى تلك التى لا تحقق لفرد تميزا على حساب الآخرين ، ولا تساهم بالتالى فى تكريس إحساس قطاعات كبيرة من البشر بالعجز والإحباط .

ولا يمكن لهذا المشروع الفكرى البديل أن يتحقق فى رأى جورز دون أن ندرك أن جوهر التفكير البيئى الجديد هو التخلى عن فكرة قهر الطبيعة والسيطرة عليها . لأن هذه الفكرة القديمة التى تحكمت فى علاقة الإنسان مع الطبيعة ليست من بنات أفكار العقل الاقتصادى فحسب ، ولكنها من نتائج الجانب العدوانى فيه . لأن السيطرة على الطبيعة ، كالسيطرة على أدوات الإنتاج وعلى أى

شىء آخر لا تتحقق إلا لمصلحة ما . وحتى لو زعمنا بأنها تتحقق لمصلحة التقدم العلمى والمعرفى المطلقين ، فإن العلم والمعرفة نفسهما مكرسان لخدمة العقل الاقتصادى وضد كل من يراد السيطرة عليهم . ومن هنا فإن عملية السيطرة ما تلبث أن تتحول إلى عملية للسيطرة على الإنسان لصالح آليات عملية السيطرة الاجتماعية والاقتصادية وما يترتب عليها من أشكال القمع المختلفة .

وحتى عندما أصبح من الواضح للعيان أن عملية السيطرة على الطبيعة بهذا المنطق الاقتصادى قد تحولت إلى عملية قمع إنسانى وتدمير بيئى فى آن،فإن سطوة البنية القمعية نفسها استطاعت إخراس كل الأصوات المناهضة ومواصلة عملية تدمير البيئة حتى أصبحت الحياة ، حتى بالنسبة للمستفيدين من هذا المنطق أنفسهم نوعا من معايشة الخطر الذى تجهز آلياته على الكثير من المكاسب التى حققوها على حساب الآخرين . وكأن الطبيعة تنجز انتقامها بطريقتها الخاصة ، أو كأنها تبرز خطأ التفكير الاقتصادى وما ينطوى عليه من فساد . وما يحدث فى غابات حوض نهر الأمازون فى البرازيل لأكبر دليل على تحويل الصراع ضد الطبيعة إلى صراع ضد الإنسان ببعديه : الخاص المتعين حيث يزداد سكان تلك الغابات فقرا وقهرا عما كانوا عليه قبل عمليات استئصالها الواسعة لحساب مصانع الهامبورجر الأمريكية،والعام الإنسانى حيث يجهز استئصالها على توازن البيت الكونى ويدمر حياة شعوب عديدة فى بقاع عديدة ومتفرقة من العالم ، تمتد من أفريقيا حتى أوروبا .

بهذه الطريقة يربط جورز بين التفكير المذهبى جملة وبين الموقف السائد من البيئة والمنطق المسيطر فى التعامل مع الطبيعة . لأن سيطرة التفكير المذهبى قد تحققت على حساب قمع أشكال التفكير الأخرى وتحجيمها ، بما فى ذلك التفكير الثقافى والاجتماعى والدينى ، فقد أجهزت عليها جميعا آليات السوق والمنافسة السلعية ومنطق الربح الرأسمالى . فتحكيم منطق الربح فى الأشياء سرعان ما يؤدى إلى القضاء على الاستقرار الاجتماعى عبر تحكيم المنافسة والصراع بدلا من التعاون والحوار ، ويساهم فى تجريد الإنسان من إنسانيته وتشجيع العنف فى المجتمع . ذلك لأن النظم الاجتماعية التى سادت فى معظم المجتمعات البشرية قبل ظهور الرأسمالية كانت تنهض على التعاون والحوار والتكامل الذى ينحو إلى أن تكمل مهارات الجماعة البشرية بعضها البعض لسد احتياجاتها الأساسية . وكانت هذه الروح الاجتماعية تكفل للإنسان قدرا من الأمن والطمأنينة الاجتماعية والنفسية ، وتضمن قدرا من الاستقرار الناجم عن تحويل المتغير بقدر الإمكان إلى ثابت حتى فى أكثر الأشياء عرضية . فقد كان الصانع أو الحرفى يصنع الكرسى أو المائدة بطريقة تحول إنتاجه إلى أحد ثوابت المشهد البيتى لا طوال عمر مستخدمه فحسب ، وإنما إلى سنوات وسنوات بعده ، وكان هذا يكسبه نوعا من الراحة الناجمة عن اليقين باستمراريته فى منتوجه ، وبتفرده عبره ، أما صانع اليوم فإنه يصنع أدوات يعرف أنها لن تصمد لاختبار الزمن المؤقت ناهيك عن اختبار العمر ، وهذا ما يؤدى إلى اغترابه عن منتوجه حتى وهو لايزال يمارس عملية إنتاجه . إن تناقص العمر الافتراضى للسلعة لا يرتبط فحسب بتضاؤل قدرتها على إشباع منتجها على الصعيدين النفسى والاقتصادى ، وإنما بزعزعتها للاستقرار الاجتماعى

وإجهازها على روابط التماسك بين البشر .

وبالإضافة إلى هذا كله ، ادت سيطرة منطق الربح الاقتصادى إلى ضرورة التخلص المستمر من السلع واستبدالها بسلع جديدة . فلم يعد فى طاقة الجهاز الإنتاجى الصبر حتى ينتهى العمر الافتراضى للسيارة القديمة برغم أن عملية الإنتاج الحديثة قد خفضت عمرها إلى النصف ، وربما إلى أقل من نصف مثيلتها التى كانت تنتج قبل ثلاثين أو أربعين عاما . وإنما عليه أن يخلق حاجة وهمية تساعد على التخلص منها قبل أن يحين أوان ذلك ، لتغييرها بنموذج أحدث يتميز عليها بكثير من المميزات الوهمية ، مثل السرعة التى لا يمكن استخدامها لأن القوانين المحددة للسرعة لا تسمح بذلك . ومما يكشف عن سيطرة الوهم فى هذا المجال أن دراسة قامت بها جامعة هارفارد بين رجال الأعمال أكدت أن ٩٥ ٪ منهم لا يستطيعون بيع منتج جديد دون حملة إعلامية قوية . فلو كان المجتمع فى حاجة فعلية إلى تلك المنتجات لما كانت هناك حاجة إلى الإعلان له عنها ، فقد أجاب ٨٥ ٪ منهم بالسلب على سؤال هل تعتقدون أن الناس فى حاجة إلى المنتجات التى تبيعونها لهم ؟ بل إن ٥٨ ٪ منهم أجابوا بالنفى عما إذا ما كان الناس سيستعملون ما يبيعونه لهم . وهذا أمر بالغ الدلالة على مدى تبديد الإمكانيات التى انحدرت إلينا من الطبيعة الأم . فقد نجح الإنسان الحديث فى أن يستنزف فى ١٥٠ سنة ، هى عمر الثورة الصناعية ، ما احتاجت الطبيعة إلى عشرات الملايين من السنين لخلقه من طاقة ومواد أولية .

والواقع أن مفهوم الاكتفاء ليس مفهوما اقتصاديا ، وإنما هو مفهوم ثقافى أو بالأحرى وجودى حيث يضع هذا المفهوم حدا للمنفعة المترتبة على كل ما هو فائض عن الكفاية . فالاكتفاء كما يقول المثل الانجليزى مشبع كالاحتفال نفسه . وقد كان لهذا المفهوم قيمة كبيرة فى المجتمعات التقليدية التى احتل فيها مكانة عالية على سلم القيم ، بحيث كانت الرغبة فى المزيد صنو التمرد على البنية القيمية والمعتقدية لتلك المجتمعات . لأن تلك الرغبة كانت تفهم حقا على أنها الباب الذى يدلف منه الشره والحسد والجشع والكبر وغير ذلك من الخطايا التى تنبو بالإنسان عن رضا الآلهة . والواقع أننا لو قرأنا بعض الملاحم الكبرى التى أنتجتها ثقافات تلك المجتمعات القديمة مثل ( المهابهارتا ) أو ( الرامايانا ) لوجدنا أن مفهوم الكفاية هو أحد المفاهيم الهامة التى تحكم البنية التصورية للعالم فى تلك الثقافة . وهذا هو الحال فى الثقافة العربية كذلك حيث نجد أن مفهوم القناعة من المفاهيم القيمية الأساسية فى تصور العربى لعلاقته بالعالم ، فالقناعة كنز لا يفنى ، بينما الطمع « يقل ما جمع » كما يقول المثل الشعبى . وهذا يعنى أن هذا المفهوم الأساسى فى الثقافات التى تتسم بالنزعة الإنسانية والعراقة من المفاهيم التى تتحكم فى علاقة الإنسان بالعالمين الطبيعى والاجتماعى فى الآن نفسه . لكن العقلية الاقتصادية التى تنهض عليها الحضارة الغربية بماديتها التى تعتمد على المحاسبات،تفهم المزيد والأقل ولكنها لاتعرف ماهية القناعة ، لأن المنطق الرياضى الذى تعتمد عليه المحاسبات،ينهض على يقينية جامدة لا تعترف بغير القيمة المادية فتغفل بذلك الدور الجوهرى للقيمة الأخلاقية فى بعدها الأشمل الذى يدخل فى اعتباره لا العالم المادى

فحسب ، وإنما العالمين الطبيعي والاجتماعي .

فالعقلية الاقتصادية تعمد إلى خلق أشكال متعددة من الطلب على البضائع المعروضة وبالتالي إيجاد مستهلك لها ، وخاصة لتلك التي تحقق أعلى درجة من الربح ، لأن النجاح وفقا لتلك العقلية يعتمد على حجم الربح . ولزيادة حجم الربح لا تكتفي تلك العقلية بخلق حاجات جديدة مهما كانت درجة وهميتها ، وإنما عليها خلق حالة من الندرة في قلب تلك الوفرة الاستهلاكية التي تبلغ درجة عالية من البطر والجشع ، وذلك بالاعتماد على التجديد التقني الذي يتضاءل معه معدل تقادم الأشياءباستمرار ، فتفقد جاذبيتها قبل أن ينتهي عمرها الافتراضيبزمن طويل . ويؤدي هذا إلى إعادة إنتاج عدم المساواة على مستوى أعلى مما كان عليه من قبل ، مما يخلق ما يسميه إيفان إيليتش بعملية « تحديث الفقر » . ومن هنا نجد أن العقلية الاقتصادية لا تؤدي فحسب إلى استنفاد طاقات الطبيعة المادية ، بل تساهم كذلك في تنامي حدة التوترات الاجتماعية والنفسية . وهذا ما يجعل من الضروري أن يدرك المجتمع ككل أن المزيد من الدخل وبالتالي المزيد من الاستهلاك لا يفضي بالضرورة إلى حياة أفضل .

فإدراك هذه الحقيقة لابد وأن يفضي إلى تغير سلم أولويات المطالب في العلاقة بين العامل وصاحب العمل ، بل وإلى تغير جوهر البنية التي تتحكم في طبيعة دور كل منهما في هذه العلاقة وبالتالي طبيعة نظرة كل منهما للآخر . ذلك لأن هذا التغير سيدخل البعدين الاجتماعي والطبيعي إلى تلك العلاقة بدلا من قيامها كلية على البعد المادي وحده الذي يضع مصلحة طرف في تعارض دائم مع مصلحة الآخرويسم العلاقة كلية بطابع صدامي . فالعلاقة المادية بين الطرفين والتي يطالب فيها العامل بمزيد من الأجر بينما يطمح صاحب العمل إلى تحقيق المزيد من الربح هي في جوهرها علاقة قائمة على اليقين بأن المزيد هو الهدف الأول للطرفين . فالعامل يريد المزيد من الأجر ليستهلك المزيد من الحاجات دون أن يدرك أن آليات العقلية الاقتصادية تكرس درجة الفقر التي يعيش فيها مهما بلغت درجة تحديثهالها . بمعنى أن العامل الغربي يعيش في مستوى أرقى من العامل في البلاد الفقيرة ، ولكن هذا لا يعني بالضرورة أن درجة فقره أقل ، لأن عملية تحديث الفقر التي منحته قدرا من الإشباع النسبي لحاجاته سرعان ما تزيد من حدة هذا الفقر كلما ازدادت درجة تحديثها له . ولو أدرك العمال هذه الحقيقة لاكتشفوا معها أن ثمة مطالب أشد خطورة على أصحاب الأعمال من طلب رفع الأجور الذي سرعان ما يتحول في الواقع إلى أداة ضدهم بينما يبدو في الظاهر أنه أداة في صالحهم . فطلب رفع الأجور هو الطلب الوحيد الذي لا ينال من أسس العقل الاقتصادي ، ولا يتعارض مع آليات النظام القائم عليه ، ولا يؤثر بالسلب عليه ، فهو طلب نابع من عملية « تكمية » القيمة وتحويلها إلى كم يتناسب من منطق العقل الاقتصادي القائل بأن المزيد من كل شيء هو الأفضل .

لكن الطلب الذي يؤثر بشكل فعال على آليات النظام القائم هو ذلك الذي لا ينطلق من منطق العقل الاقتصادي ، ولا يترك عملية تحديد الحاجات خارج سيطرة القطاعات العريضة وفي أيدي حفنة قليلة من الشرهين إلى الربح ، وإنما ينطلق من منطق القناعة ورفض التسليم بسيادة آليات العقل الاقتصادي . فنحن

نلاحظ فى المجتمعات الغربية المعاصرة مثلا أنه كلما طالب العمال بمزيد من الأجور كلما ربط أصحاب العمل تلبية هذا المطلب بتحقيق المزيد من الإنتاج أو بزيادة ساعات العمل. لكن إذا ما طالب العمال بدلا من ذلك مثلا بخفض ساعات العمل الفعلية، وبتخفيض كم الإنتاج الكلى وزيادة وقت الفراغ الاجتماعى الذى ينفقه المجتمع فى توثيق أواصر العلاقات الاجتماعية وتحقيق المزيد من التواصل الإنسانى، بدلا من تلك العزلة المضروبة على الجميع، والتى يتفاقم معها التوتر وتزداد العصابات النفسية، لوجدنا أن هذا الطلب سرعان ما يقابل بعداء شرس من أصحاب الأعمال. ذلك لأن الوقت الذى توفر فى المجتمع ككل نتيجة للتقدم العلمى ولتحقيق درجات أعلى من الكفاءة الإنتاجية، ما لبث أن تحول إلى وقت مستخدم لإنتاج المزيد من الثروة، دون أن يتاح للأغلبية المشاركة فى تقرير مصير هذا الوقت الفائض، أو أخذ رأيها فى وسائل استغلاله. فالعقل الاقتصادى يحتم أن يستخدم كل وقت متوفر لا فى مزيد من استمتاع الإنسان بحياته، وإنما من أجل تحقيق مزيد من الإنتاج، وبالتالى مزيد من الربح للأقلية.

وعندما يطالب العمال بتقليص ساعات العمل يثير هذا الطلب العداء، لأنه لا يتعارض فحسب مع أسس العقل الاقتصادى، ولكنه يمهد الطريق لنزع زمام السيطرة على عملية تحديد الحاجات من أيدى الأقلية ووضعها فى أيدى الأغلبية. وهذا من الأمور التى تهيىء الفرصة أمام منطق القناعة عندما يجد العامل أن من حقه أن يحدد فترة عمله وفقا لتحديده لاحتياجاته ولحدِّه من منطق الشره الذى يتحكم فيها. ومن هنا يصبح من الممكن للفرد أن يعمل أقل وأن يستهلك أقل، ولكن يستمتع بالحياة أكثر فى الوقت نفسه، حيث أن قيمة الحياة الكيفية لن ترتبط فى هذه الحالة بالمعيار الاستهلاكى، وإنما بمعيار آخر أكثر شمولا وإنسانية، وأكثر ملاءمة للبيئة الطبيعية التى نعيش فيها.

والواقع أن عدم سيطرة الأغلبية على صناعة الحاجات الإنسانية قد أدى إلى خلق الكثير من الحاجات الوهمية التى استنزفت طاقات الطبيعة والإنسان على السواء، وإلى تفكك النظام الاجتماعى وتهرؤ العلاقات بين البشر، كما أدى إلى الواقع البيئى الذى نعيش فيه والذى تتهدد إنسانه الأخطار من كل صوب. لأن المنطق الذى عاش عليه المجتمع الغربى كله طوال القرنين الماضين، والذى قام على أن المزيد من العمل يؤدى إلى تحسين قيمة الحياة، وأن المزيد من الثراء سيساعدنا على التحرر من أسر الحاجة، وأن السيطرة على الطبيعة ستقود إلى المزيد من الأمن وثقة الإنسان بالنفس، وأن المزيد من الإنتاج سيملأ حياتنا بالمعنى، ما لبث أن أدى إلى تدمير البيئة الطبيعية، والبنى الأساسية للنظام الاجتماعى، وشبكة العلاقات الإنسانية معا. ولأن هذه النتائج الثلاث مترابطة ومتداخلة بشكل كبير، فلابد هنا من الوعى بأن فصل عملية الحفاظ على البيئة عن سلبيات العقل الاقتصادى الأخرى، من الأمور الخطيرة والتى يقع فيها الكثير من أنصار البيئة من أحزاب الخضر، الذين يقعون بذلك فى أنشوطة العقل الاقتصادى المراوغة. لأن من الضرورى أن ترتبط عمليات إنقاذ البيئة الطبيعية برؤية شاملة للمستقبل تنحو أولا إلى التحرر من آليات منطق العقل الاقتصادى، وإلى معرفة اتجاه مسار المجتمع الإنسانى برمته.

وأول ما ينبغى علينا أن نتحقق منه

فى هذا المضمار هو اليقين بأن العمالة الكاملة لكل أفراد المجتمع ولكل الوقت لن تتحقق مرة ثانية سهما حاولت المجتمعات ذلك ، فقد كان ذلك من سمات مرحلة انقرضت وحلت محلها آليات أخرى . وثانى ما علينا إدراكه أن العقل الاقتصادى عاجز عن الإجابة على الأسئلة التى يطرحها التقدم التقنى الحديث ، وقد لاحظنا عجزه عن توظيف الوقت المتوفر من التقدم التقنى فى إدخال تحسين كيفى على الحياة الإنسانية ، بل أحاله إلى مزيد من الإنتاج الذى يؤدى بدوره لمزيد من الاستهلاك . فالتقدم التقنى يطرح فى المحصلة النهائية معنى الوقت الحر والطبيعة التى يسبغها الإنسان على محتواه ، وماهية المجتمع الذى يزيد وقت الفراغ فيه عن وقت العمل والذى لا تتحكم العقلية الاقتصادية فيه ، فى وقت الجميع . وثالث ما لابد أن نتحقق منه أن النمو الاقتصادى ليس هو الحل الشافى لمشاكل المجتمع الإنسانى ، لأنه لن يؤدى إلا إلى تفاقم المشكلين البيئى والاجتماعى . فلو تحققنا من ذلك لأصبح من اليسير على المجتمع أن يعيد توزيع العمل بشكل عادل يتيح لكل فرد أن يعمل بعض الوقت ، فتقل ساعات العمل بالنسبة للجميع وتتحسن كيفيته . ويمكننا بعد ذلك أن نتفرغ لتوسيع نطاق كل ما يقع خارج نطاق العقلية الاقتصادية ، ولتعميق أواصر العلاقات بين البشر بعضهم وبعض وبينهم وبين البيئتين الطبيعية والثقافية على السواء . والوعى بهذا الجانب سيؤدى بالتالى إلى تغيير طبيعة السياسة نفسها . حيث ستتحول الحركة السياسية الجديدة إلى حركة ثقافية ، تزود الوعى بالعناصر التى أسقطها العقل الاقتصادى من الحسبان ، فأدت إلى تآكل البنية الإنسانية للحياة البشرية . وتعيد النظر فى الأسس الفلسفية التى قامت عليها الثورة الصناعية والتى لانزال نعيش تحت سطوتها حتى الآن ، تسعى إلى تحقيق المزيد من التوازن بين العناصر الاجتماعية والبيئية . فبدون إعادة نظر جذرية فى هذا كله لن نتمكن من استيعاب حقيقة الثورة التقنية التى نعيشها والاستفادة منها إلى أقصى حد .

لندن : صبرى حافظ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

# جاسبر جونز

## فى معرضيه بمتحف ويتنى وجاليرى ليوكاستللى

عندما دفعت إحدى الشركات اليابانية أكثر من خمسين مليون دولار فى لوحة « زهور السوسن » لفان جوخ فى إحد المزادات،كان للنبأ وقع الصدمة على مستوى العالم . وقد انبرى الخبراء والمحللون على أثر ذلك يفسرون أو يحللون ظاهرة هذا الارتفاع غير المعقول فى أسعار فان جوخ . ويمكن تلخيص أهم الأسباب التى توصلوا إليها فى سببين أساسيين،أولهما أن اليابانيين لديهم فائض من المال لا يعرفون ماذا يفعلون به فاتجهوا إلى الاستثمار فى الفن الذى أثبت أنه لا يتأثر بهزات الأسواق المالية وآخرها انهيار بورصة وول ستريت، الذى اهتزت له أسواق العالم ، إلا سوق الفن الذى خرج من هذه الأزمة ، على عكس المتوقع ، أكثر قوة واستقراراً،وخير دليل على ذلك الثمن الذى دفع فى لوحة فان جوخ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويضاف إلى فائض المال اليابانى ، بطبيعة الحال ، قوة الين بالنسبة للعملات الأجنبية الأخرى وبصفة خاصة الجنيه الاسترلينى والدولار .

ويمكن أن نضيف عاملاً هاماً آخر يرتبط بحالة فان جوخ ، إنه تلك المسحة الأسطورية التى خلعتها السنون على الفنان الهولندى ، وقد لعبت وسائل الإعلام دوراً هاماً فى خلق هذه الأسطورة ، وبصفة خاصة السينما . ولا زلنا جميعاً نذكر فيلم « شهوة الحياة » المأخوذ عن كتاب إرفينج ستون الذى يحمل نفس الاسم ، وهو فى الحقيقة عمل روائى اعتمد أساساً على رسائل الفنان إلى أخيه ثيو وأصدقائه من الفنانين الآخرين وليس سيرة ذاتية بالمعنى العلمى .

وقد بيعت من الكتاب الصادر فى ١٩٣٤ ملايين النسخ ، وفاز الفيلم الذى اشترك فى بطولته كيرك دوجلاس فى دور فان جوخ،وأنطونى كوين فى دور جوجان،بجائزة الأوسكار . ولا شك أن شخصية فان جوخ الأسطورة التى تجمع بين

جموح البراءة والجنون تدين بالكثير إلى خيال الروائى وعبقرية هوليود التى خلعت ظلالاً من الرومانسية والميلودرامية على حياة الفنان التى لم تخل بالفعل منهما .

إذن ينسحب هذا التفسير فى جانب منه على فان جوخ باعتباره حالة فريدة فماذا نقول عن جاسبر جونز Gasper Gohns الفنان الأمريكى المعاصر الذى لا يزيد عمره عن ٦١ عاماً والذى بيعت لوحته « علم أبيض » بسبعة ملايين دولار ، يوم ٩ نوفمبر سنة ١٩٨٨ ؟ ولم تمض بضعة أيام على هذا الحدث حتى بيعت له لوحة أخرى « بداية زائفة » بمبلغ ١٧ مليون دولار ، ضارباً بذلك رقماً قياسياً لم يحققه فنان على قيد الحياة من قبله .

فمن هو هذا الفنان الذى تشهد نيويورك حالياً معرضين لأعماله ، الأول ، معرض شامل لرسوماته بمتحف ويتنى للفن الأمريكى ، والآخر يضم أحدث أعماله فى التصوير ، فى جاليرى ليوكاستيللى ، أهم قاعات العرض الخاصة فى المدينة ؟

وكالعادة أثار عرض أعمال جونز موجة من الكتابات النقدية ، الصحفية والأكاديمية ، التى تحاول فى معظمها أن تفك ما اصطلح النقاد الأمريكيون على تصويره كطلاسم . واعتقد أن ما يساعد إلى حدّ كبير ، على الدعوة إلى التعامل مع أعمال جاسبر جونز على أنها رموز مستغلقة ، عوامل مختلفة يأتى فى مقدّمتها زهد الفنان الكبير فى مغريات تسليط الأضواء على شخصه ، على عكس غالبية الفنانين التشكيليين الأمريكيين الذين ارتبطت شهرتهم بموجة رواج الثمانينات ، وارتاحوا إلى مبالغات صحافة الإثارة فى ملاحقة أخبارهم ضمن أخبار نجوم الكرة والملاكمة وميلودرامات التليفزيون .

اضف إلى كل ذلك أن الفنان نفسه ، إذا صادف أن تحدّث مع كاتب صديق ، يميل إلى الغموض فى ردوده على التساؤلات عما يقصده من هذا الشكل أو ذاك الرمز .

إذا كانت الشهرة وذيوع الصيت صنوين لمعنى النجاح ، وفقاً لما اصطلح عليه المجتمع الأمريكى ، والذى يُترجم عادة فى كلمتين : النجومية والثروة . ففى الوسع القول أن جاسبر جونز وضع قدميه على بداية الطريق إلى ما يسميه الأمريكيون بمركبة النجم الأعظم منذ سنة ١٩٥٩ ، ولم يكن يتجاوز عمره ٢٩ سنة ، ففى هذه السن المبكرة ، احتل الفنان صورة غلاف مجلة « تايم » على اثر نجاحه المباغت كرائد لفنانى الطليعة الشبان ، بعد بيع جميع لوحات معرضه الأول الذى أعقبته سلسلة من المعارض الخاصة فى باريس وميلانو وغيرهما من المدن الأوروبية خلال نفس العام ، وكان جونز ، قبل ذلك بسنة واحدة ، مجرد فنان نكرة يحاول أن يشق طريقه فى الصخر .وقبل ذلك بعشر سنوات ،على وجه الدقة ، أتى جونز إلى نيويورك ، بعد دراسة قصيرة فى جامعة ساوث كارولانيا مسقط راسه ليبدأ حياته الفنية . ولم يمض وقت طويل حتى اضطر الفنان الشاب إلى العمل كساع ، وكان لا يزال يتساءل كيف يبدأ ممارسة الفن . وتأجل الردّ على هذا التساؤل عندما جُند فى الخدمة العسكرية ، فى سنة ١٩٥٠ ، وقضى سنتين مجنداً خلال الحرب الكورية .

وبعد تسريحه من الجيش ، عاد جونز إلى نيويورك ، وعثر على وظيفة

بائع فى إحدى مكتبات مارلبورو فى وسط المدينة . ويتذكر الفنان تلك الفترة « لم تكن رؤيتى واضحة . كنت مشوشاً وبلا جذور . وكانت تسيطر على فكرى أن أصبح فناناً ذات يوم . فقد كنت أدرك منذ زمن بعيد ، بعيد للغاية، أن هذا هو ما أريده . ولكن ما من شىء فعلته كان يبدو أنه يقربنى من الحالة التى أكون فيها فناناً . ولم أكن أعرف كيف أحقق ذلك .

وجاءت نقطة التحول فى ١٩٥٤ ، عندما جمعت الصداقة بين جونز والفنان روبرت روشنبرج . وكان روشنبرج أيضاً وافدا إلى نيويورك من مسقط راسه تكساس ، اى بلا جذور فى المدينة الكبيرة ، ولكنه كان فى ذلك الوقت ، على عكس جاسبر جونز ، اكثر رسوخاً ونضجاً فقد اقام عدة معارض فردية ولفت الأنظار بأعماله الثورية ( اللوحات السوداء ) و ( اللوحات البيضاء ) . وكان روشنبرج ، بحكم طبيعته الانبساطية على عكس جونز الانطوائى ، يعرف معظم فنانى الطليعة فى ذلك الوقت ، ويقول جونز انه كان أوّل فنان جاد يلتقى به .

وفى منتصف الخمسينيات ، كان روشنبرج يعيش فى مرسم بمبنى قديم فى قاع المدينة وكان مرسم جاسبر جونز فى الطابق الأسفل مباشرة . وخلال تلك السنوات توطدت العلاقة بين الفنانين،وكان من الطبيعى أن يتبادلا الأفكار والأحلام بصفة يومية . ويعترف روشنبرج بأن كليهما استفاد من الآخر نتيجة لتناقض شخصيتيهما .

وكان روشنبج فى هذه الفترة يعول نفسه من تصميم فيترينات المحل الكبير الأنيق بونويت تيلر ، كفنان غير متفرغ ، وذات يوم طلب إلى جونز أن يساعده . ويقول جونز أن روشنبرج كان يعمل بصورة متقطعة . وكان لا يعود إلى العمل إلاّ لأن نقوده نفذت . فترك جونز عمله بالمكتبة وبدأ يعمل مع روشنبرج .

وبعد أن أتيح له الوقت الكافى للرسم ، قرر جونز أن يبدأ من جديد ، وفى ١٩٥٤ أتلف كل اللوحات الموجودة فى مرسمه . ويقول .. إنى فيما أعتقد لمست جانباً ما من كراهية الذات فى افتقارى للهدف ، وكنت آمل فى أن أدفع إلى إيجاد وضع جديد ، أن أغير أسلوب تفكيرى ومحتوى عملى » .

لم يكن جونز على يقين تام من الأسلوب الذى يريد أن يأخذه عمله الجديد ، ولكنه كان يعرف الأسلوب الذى ينبغى أن يقاومه . وكانت التعبيرية التجريدية هى الأسلوب السائد آنذاك ، وكان كثير من الفنانين الشبان يتهافتون على تقليد جاكسون بولوك ، ودى كونينج من اقطاب هذا الاتجاه ، ولكن جونز لم يكن واحدا من عبدة الأبطال « لم أرغب فى أن افعل ما فعلوه ، وقررت أن أبعد عن عملى اى تشابه مع عمل آخر »

وذات يوم فى ١٩٥٤ ذكر جونز بصورة عارضة لروشنبرج وهو يتعجب أنه حلم،بأنه كان يرسم علما أمريكيا . ولكن روشنبرج لم ير فى الحلم عجبا على الإطلاق ، وقال « إنها فى الحقيقة فكرة رائعة » .

وهكذا عاد جاسبر جونز إلى مرسمه ، وخلال فترة امتدت عدة أشهر رسم علمه الأول المرصع بالنجوم . لقد تقيد الفنان بنسب البناء الهيكلى ، وإن كان قد نبذ ألوان

ARCHIVE

العلم الأمريكى المعروفة ، واستعاض عنها باللون الأبيض الأشهب .

وبعد انجاز سلسلة من اللوحات التى قدم فيها تنويعات على نفس الموضوع ، انتقل جونز إلى الأبجدية والأرقام من صفر إلى ٩ والأشياء التى تقع عليها العين ولاتتفحصها كما يقول الفنان .

ولم يكن يدور بخلد جاسبر جونز أن هذه اللوحات التى تصور الأحلام والأرقام وحروف الأبجدية يمكن أن تثير زوبعة فى الوسط الفنى . فقد عرض قبل ذلك لوحته « الهدف الأخضر » فى ١٩٥٧ فى المعرض الذى أقيم بالمتحف اليهودى بنيويورك ، لكنها لم تلفت نظر أى ناقد من النقاد .

وكما كان جاسبر جونز مدينا لصديقه الفنان روشنبرج بتشجيعه على رسم العلم الأمريكى ، فقد لعبت الصدفة ، ومن خلال روشنبرج أيضا دورا هاما فى الانتقال وسط المغمورين إلى الأضواء .

وذات يوم فى ١٩٥٧ ، مر ليوكاستيللى الذى كان قد فتح مؤخراً جاليرى جديدا خصصه لفن الطليعة ، بمرسم روشنبرج لمشاهدة أعماله ومناقشة إمكان تنظيم معرض له . وعندما ذكر روشنبرج أنه سينزل إلى صديقه جاسبر بالطابق السفلى لإحضار ثلج من الثلاجة التى يشتركان فى ملكيتها . التقط كاستيللى الاسم وتساءل هل هو جاسبر جونز صاحب لوحة « الهدف الأخضر » التى عرضها المتحف اليهودى ؟ وما إن تأكد من ذلك حتى هرول إلى مرسم جونز حيث شاهد أعماله ومن فرط الانفعال والإعجاب نسى حكاية روشنبرج واتفق معه على معرضه الأول فى يناير ١٩٥٨ .

وكان هذا المعرض الذى عرض فيه جاسبر جونز لوحات « العلم الأبيض » وتنويعات العلم الأخرى و « هدف وأربعة وجوه » ، بمثابة مولد مدرسة فنية جديدة زلزلت الأرض من تحت التعبيرية التجريدية التى كانت تسود فى ذلك الوقت ، ومن ثم مولد فنان كبير .

وعن هذا المعرض كتبت ديبورا سولومون تقول .. عندما افتتح المعرض بجاليرى كاستيللى صدم الجمهور . فقد شاهد لوحات تحمل أسماء مثل « علم » و « علم أبيض » و « هدف وأربعة وجوه » ـ وبدا أن ابتذال موضوعاتها يسخر من الفن الجاد الراقى . وعلى عكس التعبيريين التجريديين لم يهتم جونز بالكفاح النبيل أو المُثل الرومانسية أو المسعى البطولى نحو التسامى . فكانت العاطفة الوحيدة التى ينم عنها عمله مجرد سخرية صارمة باردة . وقد وصف المؤرخ الفنى ليوستاينبرج ردّ فعل رسام مشهور زار الجاليرى بقوله « إذا كان هذا تصويرا فيُستحسن أن أترك الفن » .

لكن فن جونز نال الاعتراف باعتباره نفياً أصيلاً للتعبيرية التجريدية فقد فُرغت أعلامه وأهدافه وأرقامه المرسومة بالإستنسل من أى إيهام أو جلال ، وقد جعلت المشاهد يتساءل عما إذا كانت اللوحة ، مثل فنجان أو مقعد ، مجرد شىء مادى عادى . وكتب الناقد هارولد روتزنبرج يقول أن جونز بضربة واحدة قضى على التكهن بشأن معنى اللوحات الفردية ووجه الانتباه إليها كأشياء وسط أشياء أخرى .

وفى ١٩٨٧ ، سُلّطت الأضواء على لوحاته الأربع الأخيرة التى عرضها

فى جاليرى كاستيلى تحت اسم « الفصول » . وتصور هذه الأعمال التى كانت ثمرة جهد سنتين مسيرة الإنسان عبر الزمن ، من ازدهار الربيع إلى برودة وقتامة الشتاء وتسيطر على الأعمال الأربعة صورة ظل الفنان منعكساً بحجمه الطبيعى على اللوحة ـ وهى كما يقول المؤرخون المرة الأولى التى رسم فيها جاسبر جونز صورته الحقيقية بحجمها الكامل .

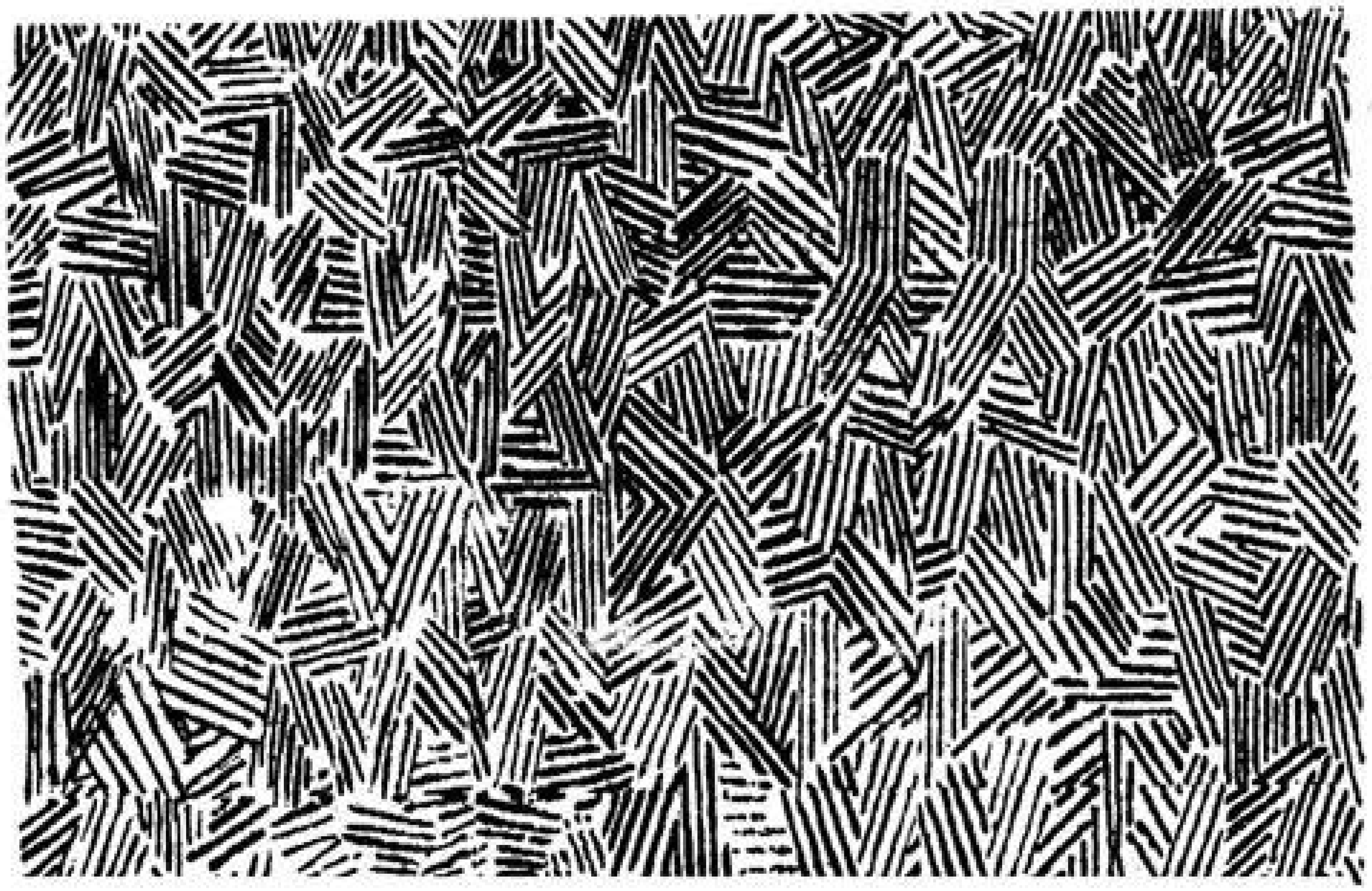
وفى كل لوحة من لوحات الفصول يحتل ظلّ أو شبح إنسان ـ الفنان نفسه ـ موقعاً هاماً من وسط التكوين يختلف من لوحة إلى أخرى حسب الدلالة المطلوبة ، وتحيطه صور من ماضى الفنان : علم أمريكى ، بطة ، ذراع هارت كرين . وتقول ديبورا سولومون فى موضوع الغلاف الذى نشر بمجلة نيويورك تايمز فى يونية ١٩٨٨ بمناسبة معرض « الفصول الأربعة » ، انه بالرغم من أن هذه الموتيفات تقبل تأويلات لانهاية لها ، إلاّ أن الأمر لا يتطلب أن يكون المرء مخبراً سرياً لكى يفهم « الفصول » على أساس أنها بكائية شخصية فى وجه الشيخوخة والموت ، والشخص المختبىء فى اللوحات الأربع ليس بطل قصة بوليسية أو قصة حبّ . إنه مجرد شبح لاوجه له ، حزين سيلويت رمادى يشاهد ، بلا حيلة ، عالمه وهو يتآكل فيما حوله .

وربما كان هذا التفسير البسيط هو أول ، وربما آخر ، ما يمكن أن يتبادر إلى ذهن مشاهد أعمال الفصول التى تتجاوز اللوحات الاربع لتشمل مجموعة من الرسومات وأعمال الحفر المستوحاة من اللوحات الاصلية .

ولكن النقاد والمؤرخين الامريكين الذين يتابعون أعمال الفنان لا يقبلون أن يتوقفوا عند الدلالات المباشرة لمكونات العمل الفنى ، وهى ، فى هذه الحالة ، جدّ بسيطة وربما لا تتحمل سبر اغوارها .. إنها مجرد علم أمريكى وأباريق فخارية وذراع وصورة لرأس الجيوكندا ، وهى فى مجموعها مفردات الفنان الخاصة التى قتلت شرحاً .

فقد اعتبرت باربرا روز فى مقال نشرته مجلة فوج أن لوحة بيكاسو « الشبح » ( ١٩٥٣ ) التى يصوّر فيها الفنان نفسه وهو يدلف إلى غرفة نومه ، المصدر الطوطمى للوحات الفصول الأربعة . وتضيف جيل جونستون إلى ذلك مصدراً آخر لبيكاسو أيضاً لوحة « مينوطور ينقل متاعه » ( ١٩٣٦ ) ويصور كلا العملين متاع بيكاسو ، عشيقته فى تلك الفترة ـ مضطجعة فى الفراش أمامه بينما يعبر الباب فى لوحة « الشبح » ، وفى الصورة فرس فى حالة مخاض ( يقال ان بيكاسو كان يشير إلى عشيقته مارى تيريز ) ، راسها متدلية من العربة التى تجرّها ( فى صورة مينوطور ) فى لوحة « مينوطور ينقل متاعه » . فقد انتحل جونز من هذه اللوحة بالذات عدداً من العناصر أبرزها السّلم الخشبى الذى ربطت به لوحة بحبل يحيطه ، والنجوم الشهباء ، التى تشبه الزهور أو نجمة البحر ، فى سماء بيكاسو . كما تظهر عجلة العربة فى عدد من الرسومات وأعمال الحفر المستمدة من لوحات « الفصول » ، بل إن جونز ، لم يكتف بذلك ، بل أخذ من لوحة المينوطور غصن الشجرة الذى يتدلى فى جميع لوحات الفصول تارة حاملاً براعم ـ فى الربيع ـ وأوراقاً فى « الصيف » ـ ومُصوّحا ومكسوراً فى ـ الخريف ـ وميتاً فى ـ الشتاء .

وفى الواقع ، لا يملك الناقد « الموضوعى » ، بعيداً عن الغشاوة



عبير
— حفر ليثوجراف وحفر على اللينو والخشب

التى تُغلِّف فى معظم الأحيان أعمال الفنانين الذين يتحولون فى حياتهم إلى أسطورة ، والذين انتقدهم الفنان نفسه فى شبابه انتقاداً لاذعاً فى تمثاله « الناقد » ، الذى يتألف من نظارة تخفى شفتين بدلاً من العينين ، أقول بعيداً عن هذه المؤثرات ، لا يزال جاسبر جونز ينتهج « الانتحالية » التى عُرف بها كفنان فى سنواته المبكِّرة . وهذه الانتحالية التى ربما كانت تبدو فى البداية أقرب إلى العضوية ، أخذت تتحول على مرّ السنين إلى أبجدية خاصة تحمل فيما وراء أشكالها المادية ، فصولاً من السيرة الذاتية للفنان . فالعلم الأمريكى ، الذى عالجه جونز فى سلسلة من الأعمال بأشكال وأساليب مختلفة ، لم يعد الآن ذلك الرمز القومى ، ولكنه يمثّل فترة هامة لا فى حياة الفنان فحسب ، بل فى تاريخ الفن نفسه . وتقول روبرتا سميث « إن أعلام جونز ولوحات « الهدف » أو « النشان » هى جزء من تاريخ أكبر من جونز نفسه ، إذا كان فى الوسع قول ذلك » .

وحتى لا أشذ وحدى عن أولئك النقاد الذين يستهويهم دور المخبر السرّى عند قراءة عمل فنى عظيم ولكنه بسيط أشير إلى موضوع غلاف لمجلة نيوزويك ، بمناسبة افتتاح المعرض الشامل للفنان بمتحف ويتنى بنيويورك فى اكتوبر ١٩٧٧ ، حيث عبّر مارك ستيفنس عن هذه النظرة بقوله « لقد أصبحت صور جونز ايقونات لا يمكن أن تمحى من الفن المعاصر ؛ فهى تقطر القيم الجوهرية لثقافتنا . وهى فى مجموعها أوقع تأثيراً لأنها بسيطة للغاية : ليست مجردّ أعلام ، ولكنها أرقام ومشاجب معاطف ، « ولمبات » كهربائية ولوحات « نشان » . وباستخدامه هذه المعطيات الجاهزة ، وهى من موضوعات المدارس الابتدائية ، شكلّ جونز عالماً غنىّ الظلال ، كل شىء فيه أكثر ، أكثر بكثير مما يبدو . وبتأملنا فى هذه اللوحات ، تفعل أعمال جونز ما تفعله كل أعمال الفن العظيمة : فهى تبيّن لنا كيف نرى — ولا نرى — العالم » .

نيويورك : أحمد مرسى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

# أوربا عبر قبرص واليونان

فى طريقى إلى مطار أثينا عائدا إلى القاهرة منذ بضعة شهور ، عاودتنى نفس الذكريات التى طرقت خيالى أثناء عودتى من مطار القاهرة إلى منزلى ، بعد توديع رئيس جامعة اثينا الأستاذ ستاثوبولوس يوم ١٣ مارس ١٩٩١ ، وبعد أن وقع مع الدكتور مأمون سلامة رئيس جامعة القاهرة اتفاقية التعاون بين الجامعتين المصرية واليونانية ، فقد تذكرت من جديد صورا من رحلتى الطويلة فى خضم عالم الكلاسيكيات ، منذ أن فتح لى أستاذى الراحل محمد صقر خفاجة هذا العالم ، حتى ممت بزياراتى الأخيرة إلى أثينا وقبرص .

فى فبراير ١٩٩٠ وجهت إلى جمعية برنايوس الأدبية الدعوة لإلقاء محاضرة حول مكتبة الاسكندرية ، وكان ذلك قبل اجتماع اللجنة الدولية لإحياء المكتبة يوم ١٢ فبراير ١٩٩٠ فى أسوان ، وهو الاجتماع التاريخى الذى عقد فى أسوان ، وحضرته كوكبة فريدة من الملوك والرؤساء والأمراء والأميرات وأقطاب العلم والأدب والحضارة . وقد قمت بزيارتى لأثينا قبل هذا الاجتماع بأيام قليلة وفى أثناء هذه الزيارة استطعت أن أقنع ميلينى ميركورى وزيرة الثقافة اليونانية السابقة بضرورة الحضور ممثلة لبلادها فى هذا الاجتماع النادر . وقد رحبت وجاءت إلى أسوان يصحبها صحفى وإعلامى استطاع فيما بعد أن يواكب الحدث ويطلع الشعب اليونانى على أهمية إعادة مكتبة الاسكندرية إلى الحياة لتلعب الدور الذى لعبته قروناً طويلة ، أى أن تكون همزة وصل بين الشرق والغرب وبين القارات الثلاث أفريقيا وآسيا وأوروبا .

أما جمعية البرناسوس الأدبية فهى أعرق جمعية أدبية باليونان فقد أسست منذ ما يزيد على قرن ونصف ولها الآن فروعها فى معظم المدن اليونانية ولها مدارسها ومعاهدها ومكتباتها ودورياتها وأنشطتها المتعددة على مدار السنة . يهمنى فقط أن أذكر القارىء بأنها جمعية أهلية يتم تمويلها عن طريق الهبات والتبرعات ويقع مركزها الرئيسى فى قلب العاصمة اليونانية أثينا وأتمنى أن تتاح لى الفرصة مستقبلاً للحديث عنها بالتفصيل .

لم تطل زيارتى لأثينا هذه أكثر من خمسة أو ستة أيام ، ومع هذا تحققت فيها بعض الأحلام التى راودتنى منذ أعوام وأعوام ، ففى لقاء لى مع رئيس جامعة أثينا طرحت عليه فكرة عقد اتفاقية للتعاون العلمى والثقافى بين جامعة أثينا وجامعة القاهرة . وتقوم هذه الاتفاقية أساساً على مبدأ تدعيم الدراسات اليونانية القديمة والحديثة عندنا فى مقابل إنشاء قسم للدراسات العربية فى جامعة أثينا ( لأول مرة ) . وتتضمن بنود الاتفاقية كذلك تبادل الأساتذة ، والإشراف المشترك على الرسائل لا سيما الدكتوراه ، وعقد ندوة دورية كل أربع سنوات ، مرة فى القاهرة عن الحضارة اليونانية وأخرى فى أثينا عن الحضارة العربية ، ونشر أعمال هذه الندوات ، بالإضافة إلى نشر موسوعات وقواميس عن الحضارتين المذكورتين باللغة العربية واليونانية . ولقد رحب رئيس جامعة أثينا بالفكرة ترحيباً حاراً ، ولم يمض أكثر من أسبوعين على عودتى إلى القاهرة ، حتى أرسل لى بالفعل الموافقة المبدئية على مشروع الاتفاقية مشفوعة ببعض المنح الصيفية لهيئة التدريس والطلاب بقسم الدراسات اليونانية واللاتينية . وبعد أن وافق الجانب المصرى على مشروع الاتفاقية فى مجلس الكلية ومجلس الجامعة أرسلت الدعوة الرسمية إلى رئيس جامعة أثينا ليزور مصر ضيفاً على جامعة القاهرة ، وليوقع على الاتفاقية التى ستفتح باباً واسعاً للتعاون بين الجامعتين والحوار بين الثقافتين .

وبين القاهرة وأثينا كان كاتب هذه السطور — وبالتعاون مع بعض الزملاء من أساتذة الجامعات المصرية وبعض الأدباء والمثقفين اللامعين - منشغلاً بمشروع آخر له أهميته الخاصة ألا وهو مهرجان كافافيس . إذ وجهت الدعوة إلى بعض الشعراء اليونان الشبان . واقرانهم من المصريين لإلقاء قصائدهم وترجمتها إلى العربية واليونانية على التوالى . وتشكلت لجنة لفحص النتاج الشعرى المصرى فى عام ١٩٨٩/ ١٩٩٠ بهدف منح « جائزة كافافيس » فى الشعر لافضل ديوان . ووقع اختيار اللجنة على ديوان الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى « أشجار الأسمنت » وديوان محمد ابراهيم أبو سنة « رماد الأسئلة الخضراء » . وبذلك صار ان الشاعران أول من حصل على « جائزة كافافيس » . وسيعقد مهرجان كافافيس سنوياً وعلى مستوى دولى منذ عامنا هذا ،وإن تأجل عقده عن موعده الثابت - أبريل / مايو - إلى أكتوبر القادم نظراً للظروف الطارئة التى مرت بعالمنا العربى هذا العام .

وبين القاهرة وأثينا أيضاً كان كاتب هذه السطور يتابع مشروعاً لايقل أهمية بل يعد خطوة أخرى على نفس الدرب . إنه مشروع ترجمة « بداية ونهاية » للكاتب الكبير نجيب محفوظ إلى اليونانية . إذ كلفتنى دار النشر « بسيخيوس » بهذا العمل فور فوز نجيب محفوظ بنوبل ( أكتوبر ١٩٨٨ ) . وفى نوفمبر ١٩٩٠ صدرت الترجمة وقمت بزيارة أثينا لتقديمها إلى الأوساط الثقافية والأدبية باليونان .

وفى حفل التقديم ألقى السفير

المصرى الأستاذ أحمد الزنط كلمة الافتتاح ثم تحدث الشاعر اليونانى الكبير بليتاس عن الرواية والترجمة فأثنى عليهما واعتبرهما نتاج الثقافة المصرية الحديثة المتطورة والتى تشق طريقها الآن بقوة إلى اليونان،كما سبق لها أن فعلت ذلك فى سائر دول أوروبا ولا سيما بعد فوز نجيب محفوظ بنوبل . وجدير بالذكر أن المكتبة اليونانية حظيت فى عام ۱۹۸۷ بترجمة للقرآن الكريم نشرت فى طبعة فاخرة بأثينا وجمعت هذه الطبعة النص العربى للقرآن وجهاً لوجه مع نص الترجمة .

وفى الكلمة التى ألقاها كاتب هذه السطور فى حفل تقديم ترجمته لرواية نجيب محفوظ إلى الجمهور اليونانى رأى أن يركز الحديث على السمات الرئيسية المميزة لأدب الكاتب المصرى الكبير ، وجاء فيها أن رواية « بداية ونهاية » تمثل البداية الحقيقية لنجيب محفوظ لأنها تتضمن كل بذور العبقرية الروائية المحفوظية كما أنها تصور الحياة المصرية - ولا سيما القاهرية - خير تمثيل . وقلت إن نجيب محفوظ يعتبر شجرة ضخمة تضرب جذورها فى عمق التربة المصرية أرض النيل ، ولكنها بفروعها المورقة تغطى بظلها الظليل كل البشرية لأنها تعالج الهموم الانسانية فى أرقى صورة فنية ، ونجيب محفوظ هو الكاتب المصرى الذى ظل يحفر فى حوارى القاهرة وأزقتها ستين عاماً وفى نهاية المطاف وجد نفسه فى ستوكهلم وبيده جائزة نوبل وعلى رأسه تاج المجد الأدبى الذى كلله به العالم .

وفى اليوم التالى مباشرة وقعت المفاجأة الكبرى ! ذلك أن حفل التقديم انتهى حوالى الساعة الواحدة والنصف ظهراً ، فإذا بى اكتشف فى صباح اليوم التالى أن ثلاث عشرة صحيفة تخصص عناوين صفحاتها الأدبية لترجمة « بداية ونهاية » ، بالإضافة إلى وسائل الأعلام المسموعة والمرئية والتى لم أتمكن من متابعتها شخصياً . لقد دهشت أيما دهشة لهذا الترحاب البالغ من الجمهور اليونانى ولهذا الإقبال الذى لم أتوقعه على أدبنا العربى المعاصر . وقال لى الناشر إن مكتبة واحدة باعت فى اليوم الأول ستمائة نسخة،وإنه فى غضون يومين أو ثلاثة بيع ألفا نسخة . وزاد من عجبى أن مدينة أثينا لا يزيد تعداد سكانها على ثلاثة ملايين نسمة !

وعندما احتفلنا هنا فى القاهرة بترجمة « بداية ونهاية » بحضور نجيب محفوظ نفسه وبمصاحبة وفد يونانى يتصدره السفير والمستشار الثقافى وبعض المهتمين من الجامعات المصرية ورئيس جمعية الصداقة المصرية اليونانية لم يفت الصحافة الأدبية اليونانية أن ترسل وفداً يغطى هذه المناسبة . جاء محرران من مجلة « إنا » ( Ena ) ومعناها « واحد » لعمل تحقيق صحفى شامل عن نجيب محفوظ والقاهرة . وكان من بين ما اهتما به متابعة نجيب محفوظ فى يوم كامل من أيامه القاهرية بداية من خروجه من منزله الساعة السادسة والنصف وسيره على الأقدام إلى قلب القاهرة ، ومجلسه فى « الأهرام » ولقائه بمريديه كل يوم جمعة ... وكان المصور المرافق يتابع نجيب محفوظ بالكاميرا ولا أبالغ إذا قلت إنه بالفعل لتقط مئات الصور له . ونشر التحقيق على صفحات المجلة فغطى حوالى عشر صفحات تحت عنوان « الزمان ... توقف فى القاهرة » . هذه خطوة بلا شك من خطوات كثيرة أخرى لتوسيع قاعدة التعارف والحوار بين

الأدبين . وخلال الأيام التى قضيتها بأثينا توافد على مقر إقامتى الكثيرون من كتاب وأدباء وشعراء اليونان حاملين إلى الهدايا من ثمار قرائحهم ، وهكذا عدت بمكتبة يونانية حديثة تضم آخر ما صدر فى اليونان من الأعمال الأدبية . وفى لحظة خروجى من الفندق متجها إلى المطار فى طريق العودة إلى القاهرة استدعانى عامل الفندق وأنا أهم بركوب السيارة لكى أرد على مكالمة تليفونية . إنها الأديبة اليونانية - المصرية هـ . فو يسكى ( صاحبة افضل كتاب عن الأديب القبرصى - المصرى نيكولائيديس ) تقول لى إنهم يتحدثون الآن فى التليفزيون اليونانى عن ترجمتك لنجيب محفوظ . ففى برنامج يبث على الهواء مباشرة ذكرت إحدى ضيوف البرنامج التى عاشت فى مصر بضع سنين أن طه حسين حاول تأسيس قسم للدراسات اليونانية فى جامعة القاهرة وفشل .... ! ! فاضطرت فويسكى للاتصال فوراً بالتلفزيون وصححت هذا الخطأ على الهواء مباشرة ، وقالت للمشاهدين « أن رئيس قسم الدراسات اليونانية بجامعة القاهرة - وتعنى كاتب هذه السطور - موجود هذه الأيام فى أثينا وإنه يغادرها هذا المساء إلى القاهرة **وأنه قد جاء ليقدم ترجمته لرواية نجيب محفوظ « بداية ونهاية ... إلخ »** .

ومن أصداء صدور هذه الترجمة أيضاً أننى تلقيت دعوة من وزارة التعليم القبرصية لإلقاء محاضرتين الأولى فى العاصمة القبرصية ، نيقوسيا ، والثانية فى ليماسول ( المتوأمة مع الاسكندرية ) وفى هاتين المحاضرتين تحدثت عن نجيب محفوظ ، وعن الدراسات اليونانية فى مصر وتأثيرها فى الأدب العربى الحديث . وقد قدمنى فى المحاضرة الأولى للجمهور وزير التعليم القبرصى . وحضرها السفير المصرى فى نيقوسيا ،الأستاذ نصر مصطفى مهدى ، وكان هذا اللقاء فرصة للحديث عن التعاون العلمى والثقافى ، وعن الجامعة القبرصية التى ستفتتح فى العام القادم ، وعن ضرورة إنشاء قسم للدراسات العربية والشرقية بها ، وعن الصلات التى لابد أن تقوم بين الكتاب المصريين والكتاب القبارصة .

إن الطريق إلى أوربا يبدأ من اليونان التى بدأ بها أسلافنا سيرتهم نحو صقلية وجنوب إيطاليا والأندلس . ومن المؤسف أننا أهملنا هذه الجسور فى العصور الحديثة فلم نطرقها إلا فى خطوات قليلة مترددة . لكن يبدو أننا ندرك الآن أهمية هذا الطريق .

أثينا : أحمد عتمان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

# افتتاح متحف بولجاكوف ... أخيرا

بينما كنت أصعد تلال « بادول » المتفجرة بخضرة الربيع الطالع ، وفى الشارع المرصوف بالصخور صعوداً إلى قمة « أندريفكسى » الجميلة . أوحت لى الحشائش الغضة النابتة بين صخور الجرانيت المصقول والبازلت بمدى قوة الروح الرقيق الذى كنت أسعى إلى بيته . قوة الكاتب الذى هتف بيقين فى رحاب روايته الهائلة « المعلم ومرجريتا » :

« الكتب لا تحترق » . نعم ، فالكتابة الحقة لا تحترق أبداً .. لا تتبدد . وتأتيها اللحظة المناسبة لتعود . ويعود معها الكاتب وكأنه يحيا ينفتح باب بيته الذى أوصدته أوامر الشيوعية الميكانيكية طويلاً . وعند الباب إخال أن روح الكاتب تقف فى استقبال محبيّه .

تلاميذ من مدارس .. كييف » ، وطلاب جامعة ، وقراء عاديون ، وسياح ، وأنا ، وباقات زهور شتى . جميعاً كنا نسعى إلى البيت الصغير الجميل بقرب كاتدرائية « أندرفسكى » . وإلى جانب الباب المفتوح .. على حائط المصيص الأبيض الناصع وإلى جوار لوحة برونزية لوجه الكاتب كانت اللافتة القديمة تقول : « دكتور م . م . بولجاكوف . اخصائى الأمراض الزُهرية » أحس بغبطة التزامل فى المهنة ، وأضحك من هذا الاختصاص القديم . أستدرك متذكراً أن الزهرى فى تلك الأيام من أوائل القرن كان مشكلة طبية كبرى ... تسحق البشر من الجلد حتى الأعصاب . وألمح حصافة الطبيب الذى كان يعى بقوة الكاتب فى أعماقه وكان يدبر له المزيد من البراح ... يحدّد الركن الصغير للمهنة كيما ينفتح المدى للروح . وأى روح .

لقد زرت من قبل هذا البيت الذى سكنه وعمل فيه بولجاكوف قبل أن

ينتقل من كييف إلى موسكو ويتفرغ تماماً للأدب . لكن زيارتى السابقة تمت تسللاً من الباب الخلفى وبتواطؤ من بعض أقارب بولجاكوف الذين مكثوا يشغلون جزءاً من البيت ويحرسون آثار الكاتب .

كأن العناية نذرتهم لهذه المهمة حتى لاينذثر الأثر . فقد مكث البيت مغلقاً رغم أن وزارة الثقافة ــ كما هو معتاد فى الاتحاد السوفيتى ــ أصدرت أمراً بتحويل الشقة التى سكنها بولجاكوف إلى متحف بعد وفاته . لكن البيت المتحف لم يفتح أبوابه للجمهور . فقد كان صاحبه من غير المرغوب فيهم لدى سلطات الشيوعية الهتافية وما تلاها . ولعل فى هذا البيت وسيرة صاحبه ما يشير إلى شىء ما جيد فى ستالين رغم كل السوءات فثمة عاطفة غريبة مكثت تتولى ستالين تجاه بولجاكوف الذى لم يلقه أبداً ..

كان ستالين يقدر عمل بولجاكوف وموهبته إلى حد أنه ذهب لمشاهدة إحدى مسرحياته « يوميات توربن » مرات عديدة . وعندما منعت السلطات بولجاكوف من النشر ومنعت مسرحياته من الظهور على خشبة المسرح ، لم يكن ستالين يعرف بذلك . ولم يتبين مأزق الكاتب إلا بعد سماعه أن بولجاكوف طلب السماح له بالهجرة . فاجأه ستالين بمكالمة تليفونية موجزة وحانية وأعاده مديراً لأكبر مسارح موسكو . عاد ينشر من جديد وعادت مسرحياته للظهور . وظل هذا الخيط الرفيع يربط الكاتب بحاميه الغريب .. الدكتاتور ذى الشخصية المدورة .. ستالين الذى مكث ينجذب إلى نبرة الصدق فى صوت كاتب ملهم . لكن الخيط انقطع أخيراً عندما كتب بولجاكوف روايته « المعلم ومرجريتا » انسحب الظل الحامى وتركه لوقدة الأتباع .

لم يقتلوه ولم يحبسوه ولم يحددوا إقامته . لكنهم ظلوا يكتمون أفضل أنفاسه لأكثر من ستة وعشرين عاماً . ستة وعشرون عاماً مكثتها الرواية ممنوعة من النشر ــ رغم تسربها إلى الخارج ونشرها مترجمة ــ حتى سمح بنشرها أخيرا مجتزاة فى عام ١٩٦٧ . وكان الكاتب قد مضى فاقداً بصره ، ومضى على وفاته أكثر من عشرين عاماً . لكن « الكتب لا تحترق » . فمن جديد تعود الرواية ، التى أحرق الكاتب إحدى مسوداتها الأولى ، إلى الحياة . وأى حياة . أفضل حياة تعيشها رواية فى وطن كاتبها . فالآن تعتبر « المعلم ومرجريتا » من أكثر الروايات مبيعاً فى الاتحاد السوفيتى . وتنفد طبعاتها المليونية على الفور . وتباع النسخة منها فى السوق السوداء بعشرة أضعاف ثمنها الأصلى . وتظل نادرة الوجود مع ذلك . فأى سر فيها .

السر يكمن فى أن بولجاكوف كان من أول الذين أشاروا إلى عربدة الشيطان فى تلافيف المجتمع « الجديد » . كان أول من أمسك بالشيطان فى موسكو عبر صفحات روايته . أمسك به مبكراً جداً ومنذ بدأ يكتب « المعلم ومارجريتا » سنة ١٩٣٦ . كشف الشيطان وعرّى اتباعه المتوارين خلف شعارات الأشتراكية وتحت لافتاتها التى أفرغت من كل معنى . وكان شيطان رواية بولجاكوف لا يغوى إلا من تأهل بالكذب والتفاهة والفساد للغواية . لم ينج من غوايته إلا الشاعر الذى تدرع بنظافة الروح وقوة الحب وطهر اليد التى لم تتسافل . ملحمة من شاعرية الدراما وتدفق النثر وتحليق الخيال . معادلة صعبة من الواقعية والسحر وقع عليها بولجاكوف قبل أن تولد تلك « الواقعية السحرية » بعيداً وبعد عقود . حتى أن أبرز نجوم هذه « الواقعية السحرية » ــ جابرييل جارثيا ماركيث عندما وجهوا إليه

السؤال عما إذا كان قد قرأ « المعلم ومارجريتا » قبل أن يكتب مائة عام من العزلة انتفض ملسوعاً وأقسم بشرف أمه أنه لم يقرأ « المعلم ومارجريتا » إلا بعد أن كان قد بدأ كتابة « مائة عام من العزلة » وكانت الرواية قد نُشرت مترجمة إلى الإيطالية — التى يعرفها ماركيث — قبل أن تنشر بالروسية .

مضيت أنتقل بين أرجاء البيت المتحف الذى فتح أبوابه أخيراً . لم يكن هناك الكثير من آثار الكاتب . قليل من الأثاث وبعض الصور والصفحات المكتوبة بخط يده خلف واجهات عرض زجاجية . خطى الزائرين الهامسة وهم يتنقلون بخشوع بين حجرات البيت الذى كان مسكنا لروح كبرى . روح مكثت أحس بها حاضرة وتطوف بالزائرين المحبين . روح مثل الكتب المخلصة لا تحترق ، ولا تموت .

*** دقات مسرح آخر ***

ظلت حياة المسارح السوفيتية حافظة لتقاليدها طويلاً،مسارح الأوبرا والباليه الكلاسيكى والكونسير،عروض تتكرر وتتكرر دون أن يملها الناس حتى صارت كالأطباق الوطنية لا يشبع منها أصحابها لكن مع رياح التغيير أو عواصفه أو هبات هوائه صارت تفد على المسارح الروسية أنماط جديدة بينها الطيب وبينها الخبيث .

فمن ناحية تعود روسيا إلى الانفتاح على التراث الأوربى مع تطلعها الجديد إلى الغرب . وإن كان تطلع المصاب بالدونية أحيانا . وفى موسم واحد توافد على المسارح السوفيتية فى مدينة واحدة فريق المسرح الملكى البريطانى وباليه فرنسا الحديث وموسيقى الغرفة الايطالية . كل هذا يتاح ويقبل عليه المشاهدون السوفييت بانبهار . وفى ثنايا ذلك يتصاعد نفس مسرحى غامض . لا أعرف إن كان قديماً ومكبوتا أم هو حديث ومجهّز على عجل وهو على أية حال مريب .. مريب،ذلك هو المسرح اليهودى السوفيتى .

بداية ليس ثمة أعتراض على أن يكون هناك آخر .. مختلف ومغاير إذ كان لاختلافه ومغايرته داع حقيقى وأصول . وإن كان إسباغ الثوب الدينى على الفن تعمداً يبعث على الريبة . وتتسع مساحة هذه الريبة مع الإحساس بلىّ أعناق المسائل وافتعال التمايز . ثم يعصف بكل شىء أن يكتشف الإنسان « اغراضاً أخرى » تختفى وراء الفنى والجمالى لا ستهداف النفعى والدنىء . وهذا ما كان ...

فى مدينة « كييف » وفى شهر واحد كانت هناك ثلاثة عروض ترفع لافتات « المسرح اليهودى » . أحدها يأخذ الطابع الأوبرالى والآخران من عروض المسرح المعتمد على النص وإن لعب فيه الإخراج المسرحى بالرقص والغناء وتحريك الجموع.ولعلى أتوقف أمام ثالث العروض لإحكامه ولأن المضمر فيه مموه بعناية . ولن أتكلم هنا عن الجو المحيط بالعرض داخل الصالة وخارجها لغير مناسبة المقام . وهو جو مشحون بسموم الدعاية الصهيونية السافرة وترغيب اليهود فى الهجرة إلى إسرائيل .

فى المسرحية ، واسمها « قطار للسعادة » ، يمضى النص مع قطار ينطلق من الجنوب من « أوديسا » ويتجه إلى الشمال ، إلى العاصمة موسكو . وعند كل محطة يتوقف القطار فيهبط ركاب ويصعد آخرون . والمحطات فواصل زمنية تقسم التاريخ السوفيتى بداية من ثورة أكتوبر وحتى ما قبل جوربا تشوف . وعبر استعراض حكاية كل راكب جديد يتم انتقاد مرحلة زمنية من هذا

التاريخ ، بتهكم محكم وفكاهة يشتهر بها اليهود السوفييت الذين خرج من بينهم شارلى شابلن روسيا : « أركادى رايكن » . كل هذا داخل ديكور فائق الجودة لقطار يتحرك مرتجاً ويصفر ويدخن على المسرح . وإخراج لمحترف أريب . فما العيب فى هذا كله ؟

العيب أراه فى نشل تاريخ أمة — بل قارة مساحتها سدس الأرض هى الاتحاد السوفيتى — ثم قصر هذا التاريخ على أقلية لا تصل جملتها إلى واحد بالمائة من مجمل السوفييت والمسرحية تصور هذا المشوار التاريخى للشعوب السوفييتية وكأنه مشوار معاناة اليهود السوفييت وحدهم . عنصرية يشى بها مجمل التوجه فى النص ، وغمز منثور بدهاء فى العرض كله . ثم إن الشخصيات تتغير ، تصعد وتهبط ، ويظل دوام الحضور فى كل المشاهد لشخص الحاخام حامل التلمود . وهو فى المسرحية ذكى ولماح وخفيف الظل ولا يغلبه أبداً غلاّب . فهل هناك ما هو أوضح من ذلك ؟ لا أظن .

*** شعراء الشوارع فى موسكو ***

رأيت بعضهم فى حديقة ميدان بوشكين . ثم تابعتهم بكثرة فى شارع آرباط . شارع الفنون والجنون الذى أراه من أجمل شوارع الدنيا . شارع بلاطات الجرانيت الصقيلة والبيوت القديمة البديعة والمصابيح التى بلون الشفق .. أرواح الشعراء الذين قضوا من شدة الصقيع ومكثت أرواحهم تشع بالنور . شارع رسامى الأرصفة وعازفى البلاليكا والسماوات الملونة وعرائس الماتروشكا والصبايا المتسكعات والمغنين فى الهواء الطلق .

وكان هؤلاء الشعراء ينشدون قصائدهم فى الهواء الطلق .. فى شارع آرباط .

فى البداية ينتحى الشاعر ركناً وينزل حقيبة كتفه على الأرض ويبدأ فى إلقاء قصائده بصوت جهير . ولحظة بعد لحظة يبدأ تكون دائرة المستمعين من حوله . يستعيدونه فيعيد . ويستزيدونه فيزيد . وعندما يصل إلى خاتمة قصائده ، يتوجه إلى الجمهور منبهاً إلى أن القصائد التى أنشدها موجودة فى كتيب مطبوع بالجهود الذاتية وهو يبيعه لمن يريد .

وتتراوح أسعار هذه الكتيبات ما بين الروبل والروبلين . ولقد جمعت بعضاً منها .

لم تعجبنى طريقة توزيع هذه الكتيبات . فما إن يبدأ شاعر إلقاء قصائده حتى أتوقع أن ينتهى بالسؤال ومع كثرة ترددى على ارباط صرت اتبين بعضاً من الصفات التى تجمع بين هؤلاء الشعراء ، فهم فى الغالب شبان فى العقد الثالث من العمر . وكتيباتهم مطبوعة على الرونيو طباعة ركيكة ومزينة برسوم كاريكاتورية . وفى الحقيقة لم أر فى معظم ما سمعته لشعراء شارع آرباط غير نظم كاريكاتورى ذى طابع سياسى انتقادى .

أما عن الشكل فهو بسيط ونمطى وذو إيقاع واحد تقريبا لا صور مركبة ولا استعارات بعيدة المنال . شىء أشبه بالزجل عندنا . والموضوع ما هو إلا تنويعات على لحن سياسى واحد ..

إنتقاد للقادة السياسيين وسخرية من الحزب وأحياناً تقريظ للبعض مثل « يلتسين » . ثمة شجاعة صبيانية تنال من شخص جورباتشوف أو ليجاتشوف ودائما هناك النقمة على « رايسا » زوجة جورباتشوف ولا بأس بذلك كله . لكننى كنت أطمع فى شىء أغنى وأبهى .. شىء يليق بعمق قلب روسيا بوشكين وليرمنتوف . ولم أعثر على ذلك فى آرباط .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com